

casus belli + refutación do contexto
[conflitos de recepción na arte contemporánea]

COMISARIOS:

Ángel Cerviño
Alberto González-Alegre

ARTISTAS:

Jorge Barbi
Xosé Carlos Barros
Fernando Casás
Xavier Correa Corredoira
Marisa Fernández
Manolo Figueiras
Juan Loeck
Alain Magri
Rut Massó
Din Matamoro
Manuel Moldes
Marina Núñez
Simón Pacheco
Pelucas
Diego Santomé
Xoán Torres
Jesús Valmaseda

Proxecto Buraco
Proxecto Ocultacións

Do 6 de abril ao 17 de xullo de 2011
Auditorio de Galicia
Avda. do Burgo das Nacións, s/n
15705 Santiago de Compostela
Tel. 981 552 290

www.compostelacultura.org
www.auditoriodegalicia.org
exposicions@auditoriodegalicia.org
casusbellirefutaciondocontexto.blogspot.com

Visitas guiadas

Información e reservas: Tel. 981 574 152/3
de luns a venres de 9:00 a 14:00 h

0 edificio é accesibel para persoas
con mobilidade reducida. Restaurante. Cafetería.
Aparcadoiro. Zona verde

Continuando coas experiencias que vimos desenvolvendo de edición dixital, até o de agora con soporte físico como e-catálogo, adoitamos poñer en marcha por vez primeira un espazo multimedia para facer visíbeis publicacións que integren os contidos de determinadas exposicións. Como todas as novas experiencias teñen que ter un percorrido que permita ir ensaiando as ferramentas e a metodoloxía para comunicar a información da forma máis efectiva e atractiva posíbel.

CASUS BELLI + REFUTACIÓN DO CONTEXTO inaugura esta experiencia. Os comisarios Alberto González Alegre, crítico de arte, e Ángel Cerviño, artista, presentan unha mostra que parte da premisa de que a arte só chega a cumprir o seu programa no momento da súa recepción sendo o espectador o que se encarga de completala. É o espectador o que lle atribúe significados, para entrar as obras nun proceso dinámico, unha suma de lecturas, un conflito que xamais se resolve.

Casus Belli pretende afirmar que toda obra de arte leva inscrita a vontade de rebater e cuestionar o seu contexto de recepción.

Ao enfrontamento entre o espírito libertario da obra e as tentativas “domesticadoras” do contexto e ao que os comisarios denominan **conflitos da recepción**.

Os conflitos obedecen a causas diferentes: causas externas como censura, trasfego de influencias propio do sistema artístico, choque coas prescricións morais da época etc, ou as propias estratexias de comunicación das obras.

CASUS BELLI presenta, segundo os comisarios, un exemplificador abano destes conflitos de recepción das obras de arte contemporánea no noso contorno máis próximo. Impugnan tamén que as obras se superpoñan por temporadas e que se acepte como natural que cada serie supere e neutralice as anteriores, de aí que se fuxa dun percorrido historicista e que propoñan **Casus Belli** como un acto de resistencia, unha pausada relectura de obras realizadas, en boa parte, fai un bo número de temporadas.

Un percorrido, o formulado na Sala Isaac Díaz Pardo do Auditorio de Galicia que propón un novo encontro, non exento de dificultades, das obras cos seus espectadores.

Esta mostra producida polo Auditorio de Galicia, Concellaría de Cultura, foi posíbel grazas ao incondicional apoio e implicación neste proxecto dos artistas e dos prestadores públicos e privados que coas súas cesións permiten gozar do que esperamos sexa unha mostra de referencia.

CONCELLARÍA DE CULTURA
E CENTROS SOCIOCULTURAI

*“A realidade non está dada,
esixe buscala e lograla”*

PAUL CELAN

O sentido é unha creación colectiva, a obra de arte só chega a cumprir o seu programa no momento da recepción. A obra preséntasenos sempre como algo inacabado, un *work in progress* que o espectador se encargará de completar. O espectador, debido colectivamente en contexto, *é o ente responsábel da atribución de significados e a formulación de interpretacións*¹. Na década dos anos 60 do século XX consolídase o cambio de paradigma nos estudos sobre a recepción da obra de arte. O novo modelo teórico, que se asenta sobre os postulados estruturalistas da Escola de Praga e a hermenéutica de Gadamer, afirma *que o signo estético perde o seu carácter unívoco, e ha de ser actualizado polo receptor, así a obra non deixa de recibir significacións que no momento da súa produción non eran coñecidas, nin sequera previsíbeis*².

Cada sociedade está obrigada a *refrescar* –no sentido en que se recargan automaticamente as actualizacións dunha páxina web (*RELOAD*)– a súa historia das formas artísticas, cada cultura vese impelida a *pór ao día* periodicamente as lecturas que realiza das obras que a preceden e a conforman. Cada xeración precisa renovar (para uso propio) os contidos simbólicos da súa tradición, contidos –non o esquezamos– dos que, como suma de espectadores activos, é en gran medida responsábel. A obra non oculta uns significados que o espectador debe descubrir, senón que os seus posíbeis significados xéranse no momento mesmo da recepción. A intensidade da experiencia estética, o impacto que produce a obra de arte *non se consegue cando o receptor atopa un significado oculto na obra, senón cando, ao ter que buscar significados que colmen a indefinición da obra, o receptor*

1 Laura Borrás, “De la estética de la recepción a la estética de la interactividad”, en Miguel A. Muro (ed.), *Arte y nuevas tecnologías*, Universidad de La Rioja, 2004.

2 Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, “La recepción de la obra de arte”, en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Barcelona, 1996.

experimente a súa propia vida. “A posta en relación, por medio do experimento artístico, do esquecido fai longo tempo co que aínda non apareceu enteiramente” (José Jiménez, *A vida como azar*).

A lectura dunha obra é un proceso dinámico que nunca se esgota, unha suma de lecturas, un conflito constante que non se pode resolver. A interpretación é o *horizonte móbil* (Sartre) que se afasta a medida que os espectadores avanzamos. Non existe a solución definitiva que resolva o problema dunha vez e para sempre. Non buscamos con *Casus Belli* descubrir as cores orixinais ou a verdade interior dunha serie de obras, nin fixar os cegadores achados que esgoten todas as súas posibilidades de significación, senón que pretendemos evidenciar a forma en que as diferentes lecturas que se dan ao longo das épocas se superpoñen transparentes e lle confiren ao artefacto artístico a súa profundidade histórica e a súa densidade de sentidos.

Se o sentido é unha creación colectiva, e se a lectura dunha obra é un proceso dinámico, o contexto é tamén unha superposición de contextos, e éo de tal modo que soamente constrinxindo a análise poderemos outorgarlle a unha obra un contexto preferente que sexa, por encima de todo e de modo incontrovertíbel, sustento ambiental e ata clave determinante da intensidade de tal obra. Unha serie de debuxos realizados nun refuxio antiaéreo, mentres arriba as bombas o destrúen todo e acaban con miles de vidas, ten nesa realidade histórica o seu contexto *sine qua non*. Moitas obras ao longo da historia teñen xermolado así, vinculadas a unha relación directa con algún acontecemento de forza insuperábel, fóra do cal a procura doutra rede de relacións vólvese un exercicio estéril de autosatisfacción. Pero na inmensa maioría das obras, todas as non producidas por unha luzada ambiental como o caso do exemplo anterior, dicir que debemos analizalas ou entendelas “no seu contexto” non é máis que recoñecer que debemos darnos un tempo que elimine o prexuízo do inmediato do gusto. Entender as cousas “no seu contexto” supón tamén un alivio –unha coartada– para non afrontar a obra máis preto do seu grao cero (en realidade grao mil, o aberto e inabarcábel que engloba toda a súa rede contextual) e volvela lugar común, sexa este piscina de balneario ou matadoiro sanguento.

Sen dúbida, todo o cúmulo de adherencias que se vinculan a unha obra de arte comeza coa circunstancia histórica da súa creación e recreación cando é exposta. Nese sentido sabemos que existen obras cunha adherencia circunstancial profunda (tal cadro provocou a repulsa clerical e foi eliminado da exposición), pero existe unha inmensa maioría cuxa maior adherencia contextual é a que nós, espectadores, traíamos connosco. Evidentemente o espectador non parte de cero, senón que, moi ao

contrario, está imbuído no seo desa mesma tradición sobre a que agora volve a mirada, el mesmo non deixa de ser un produto desa tradición á que agora interroga coa pretensión de ampliar os seus horizontes de sentido. É precisamente desa tensión, entre o signo que chega do *meu* pasado e as novas condicións do presente, de onde terá que xurdir a apertura de novas expectativas de sentido.

Así a eficacia estética convértese, segundo as palabras de Jacques Rancière, en *“unha eficacia paradoxal: é a eficacia da separación mesma, da discontinuidade entre as formas sensíbeis da produción artística e as formas sensíbeis a través das cales esta produción se ve apropiada polos espectadores”*³. Na súa presenza museística –a única posíbel, se chamamos museo ao conxunto de ámbitos de recepción– as obras están separadas das súas propias condicións de produción, convertidas en *‘obxectos desafectados’*, desconectadas do seu contexto e alleas a el. Aí precisamente radica a súa eficacia: na tensión que xera o conflito entre diversos réximes de sensorialidade, no directo cuestionamento da *repartición do sensíbel*.

CASUS BELLI pretende afirmar que as obras de arte só se constitúen como tales no conflito de recepción, nin antes nin fóra dese conflito se pode falar de arte. Toda obra de arte leva inscrita no seu programa estético –como unha marca xenética– a vontade, explicitada con maior ou menor intensidade, de rebater e cuestionar o seu contexto de recepción. Esa será a única estratexia que lle permita xerar os seus propios e irredutíbeis postulados, evitando que resulten minguados ou destinxidos –desactivados– polos vidros coloreados do contexto. A obra gasta parte das súas enerxías en manter baixo control un contexto quizais demasiado interesado en impor as súas lecturas. A ese enfrontamento entre o espírito libertario da obra e as tentativas domesticadoras do contexto chamámolo **conflitos de recepción**: unha interminábel guerra de posicións, con trincheiras enlamadas, longas campañas de inverno e accións sorpresa da guerrilla.

Os conflitos de recepción obedecen a multitude de causas diferentes e, en gran medida, dependen das propias estratexias de comunicación das obras, ata o punto de que se podería dicir que cada obra se ve empuxada a inventar os seus propios conflitos. **Casus Belli** presenta un mapeado do campo de batalla, unha cartografía –cremos que exemplificadora– de diversas modalidades de conflito de recepción de obras de arte contemporánea na nosa contorna máis próxima. Estamos convencidos de que reflexionar sobre os diferentes estilos de conflito pode botar algunha

3 Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Castellón, 2010.

luz sobre os dispositivos de significación das obras: axudarnos a entender a mecánica desa máquina de significar que chamamos obra de arte.

Seleccionáronse obras que se fan fortes na resistencia á súa propia subxectividade, ou se comportan como manifestos (Xosé Carlos Barros), xunto con outras cuxo conflito é fundamentalmente interno (María Luisa Fernández); obras que chocan cunha contorna hipócrita e puritana (Manuel Moldes) ou cunha contorna artística remisa a aceptar postulados innovadores (Fernando Casás), xunto con outras que pasaron no bico dos pés, invisíbeis de tan sutís (Jorge Barbi, Juan Loeck, Manolo Figueiras); obras primeiras que quedan ensombrecidas pola exitosa traxectoria posterior do artista (Mariña Núñez, Din Matamoro), xunto con outras cegadas polo excesivo brillo do éxito inmediato (Diego Santomé), ou condenadas a unha inxustificada penumbra (Jesús Valmaseda); obras que refutan con toda radicalidade o estilo como marca rexistrada (Simón Pacheco); obras que dan as costas ás raíces `antropolóxicas` e identitarias (Rut Massó), xunto con outras que se aferran a elas con tanta forza que as trituran ata convertelas en po (Xoán Torres), xunto con outras que se serven da parodia e da utilización, aparentemente inxenua, das armas do inimigo (Alain Magri); proxectos colectivos que chocaron de fronte coa resistencia dos poderes políticos, xunto a ensinismamentos de alta voltaxe. Obras realizadas fai varias décadas (Fernando Casás, Manuel Moldes, Jorge Barbi, Correa Corredoira), xunto con outras que aínda están comezando a definir as súas posibilidades de conflito (Pelucas, Rut Massó, María Luisa Fernández).

Haberá que ver sobre o novo escenario canta firmeza se torna lírica e canta languidez se volve incandescencia. E para favorecer a liberdade, que mellor que unha cronoloxía borrosa e unha montaxe expositiva que non renuncia ao risco do dispar. Deixar a porta aberta? Si, sempre si. En coherencia coas súas formulacións, **Casus Belli** exporá un contexto anti-contexto, un desenvolvemento expositivo que, ignorando o histórico como pauta, propoña para cada peza unha nova individualidade, case, un simple “aquí estou eu”. Espazo aberto que se dilata entre a obra e a mirada, espazo rozado que se entrega sen obstáculos á iniciativa do espectador. Como o imprevisto lle di ao paseante: *rompe a tea deste doce encontro*. Recuperación do perdido si, pero só no que a frase ten de tautolóxico: “só do negado canta o home / só do perdido” (A. García Calvo, *Cancións e soliloquios*).

Para armar a súa lectura, o espectador terá que darlle a volta ao proceso de condensación e remontar ata as súas fontes o río de asociacións e os seus numerosos afluentes; desenredando a trama de

conexións leva a cabo unha tradución cuxa eficacia descansa, por unha banda na calidade e fondura da súa formación e, por outro, na súa capacidade intuitiva para establecer relacións e detectar analogías. Unha capacidade, para imaxinar enlaces entre contidos simbólicos, que emparenta ao espectador co artista. O sentido desentrañado dese modo é, en gran medida, independente da vontade do autor e xorde da fricción do contido visual da obra coa capacidade asociativa do espectador. Desvélanse entón valores “xeralmente descoñecidos polo artista mesmo e que ata poden diferir do que el intenta expor conscientemente” (E. Panofsky, *Estudios sobre iconología*).

A arte preséntasenos así como un exercicio de autonomía, proporciónanos ferramentas para xogar cos mecanismos de creación de sentido. Nun mundo sobresaturado de imaxes abarataadas polas novas tecnoloxías, que a cada pouco se desvanecen para deixar paso a outras aínda máis atractivas, sorprendentes e novas...; nun mundo en que basta con espertar e abrir os ollos cada mañá para converterse en diana (*target*) de multitude de “impactos”, que nos alcanzan desde os catro puntos cardinais...; nese mundo gobernado pola velocidade e a inmediatez, a arte ofrece –desde a súa vocación de permanencia– instrumentos conceptuais para retardar o fluído e establecer unha relación máis reflexiva cos imaxinarios que a sociedade proponnos.

En relación con esta última afirmación acerca da necesaria ralentización do fluxo de imaxes, non estará de máis constatar unha consecuencia inesperada, non buscada, pero que se foi impondo como unha sorte de efecto secundario: **Casus Belli** móstrase tamén activa e belixerante contra o sutil silenciamento que impón ás obras de arte contemporánea a *`ditadura do último´*. Impugnamos a cegueira colectiva que contempla impasíbel o feito de que as obras se superpoñan por tempadas, e acepta como algo natural que cada nova serie oculte –supostamente supere– e neutralice ás anteriores. **CASUS BELLII** propón, como acto de resistencia, unha pausada relectura de obras realizadas, na súa maior parte, fai un bo número de tempadas, que mostran incólume o seu potencial perturbador. Obras que percorreron un camiño cheo de dificultades ata chegar a este novo encontro cos *`seus´*espectadores.

Vigo – Torrelozones (Maio 2011)

Jorge Barbi

As pisadas do espírito

A obra de Jorge Barbi incluída en *Casus Belli* leva na cartela a data da súa primeira aparición en público, o ano 1988, no contexto da politicamente conflitiva VIII Bienal Internacional de Arte de Pontevedra (loita partidista entre a Deputación e os Concellos que a punto estivo de dar ao traste co propio proxecto da Bienal), que nesta edición descentralizou algunha das súas seccións e levou á vila de Baiona a mostra escultórica de Ignacio Basallo e Jorge Barbi.

Da importancia desa mostra para o futuro desenvolvemento da escultura en Galicia, quizais non é este o momento nin o lugar para falar, baste con sinalar que nestes anos se pon en marcha un cambio do paradigma dominante durante a década dos 80, un modelo construído desde a recepción crítica ao redor duns poucos conceptos fundamentais que roldan sempre a cuestión identitaria: inxenuísmo expresionista, conexión coa arte popular dos canteiros e coas formas etnográficas (apeiros e utensilios de labranza) e un atento estudo de certos momentos estelares da nosa historia da arte (moi especialmente da talla románica).

Miguel Anxo Rodríguez González, debuxa perfectamente a situación institucional no seu ensaio *The Plastic Boys contra os levantadores de pedras. Identidade e escultura moderna en Galicia: “O aumento das publicacións de arte desde principios dos oitenta viña da man da constitución da Xunta de Galicia e o seu labor de fomento das exposicións. Se entre 1980 e 83, como vimos, se celebraran a partir da iniciativa dos mesmos artistas as mostras de Atlántica, desde os anos 1983 e 84 o máis salientábel do panorama expositivo en Galicia ía saír directamente da Consellería de Cultura, empeñada nun programa de exposicións que cumpría dous grandes propósitos: suplir as carencias notorias na difusión da arte contemporánea en Galicia, e servir de soporte aos novos creadores, nun mercado débil como o galego, no que os artistas tiñan dificultades para desenvolver o seu traballo. O que lle proporcionaba a Xunta aos artistas novos era unha plataforma para difundir a súa obra, publicacións nas que esta quedaba rexistrada, e ademais unha política de bolsas de axuda á creación e á adquisición de obra.*

O feito de que a maioría destes traballasen preferentemente con madeira e granito contribuíu á

elaboración do discurso do crítico Xosé Antón Castro en torno ao atlantismo e carácter xenuinamente expresionista e primitivista da arte galega. Este mesmo crítico, baseándose nas realizacións que tiñan unha certa base ou punto de referencia no ámbito rural galego, estableceu tamén a conexión forte coa cultura tradicional, de feito que sinalou que esta era outra das claves para interpretar a arte contemporánea de Galicia. De novo, lembramos, a imposición deste discurso hexemónico en Galicia acabaría provocando en poucos anos o efecto contrario: o da reacción de oposición, crítica e distanciamento.”

Neste contexto hai que entender o vigoroso cambio que se anuncia na exposición de Baiona e que resulta especialmente significativo no que a obra de Jorge Barbi representa, nese momento, de ruptura radical. “Pasos” abandona toda retórica formalista, e mesmo a máterica, para centrarse exclusivamente no proceso, e nin sequera no proceso de creación artística, senón no puro transcorrer da existencia: *“No silencio dun bosque de piñeiros é máis fácil deixarnos levar polos nosos propios pasos, sobre unha abrandada alfombra de agulla de piñeiro, aínda sabendo que ao renxer delátanos”*, en palabras do propio artista.

Unha desmaterialización que atopa un significativo correlato na propia vida expositiva da instalación. Terminada a exposición de Baiona, e ao non quedar ningún rexistro gráfico de “Pasos” no catálogo, a obra, fiel ao ciclo da súa propia natureza efémera, desvaneceuse e só se conservou na memoria dos afortunados que no seu día tivemos a oportunidade de vela en directo na Bienal. Tampouco estivo presente na importante retrospectiva de Jorge Barbi que se celebrou no MARCO (Vigo) en 2010. Recuperala para Casus Belli foi facer un pouco de xustiza á historia recente da arte galega e universal.

Xosé Carlos Barros

Cascallos de amor e morte

Se algo caracteriza a posición de Xosé Carlos Barros fronte á creación artística é a vontade case guerrilleira de non enganar nin enganarse, de sempre andar á procura do cuestionamento máis radical, da saída máis profunda. Baixo o tema dominante da *destrución do medio* –e lémbrese que falamos non só do medio natural, senón tamén do medio social e cultural: do territorio da convivencia política– el elude as descrições literais e as longas explicacións en prosa, denuncia que de xeito tan común abundan nas obras de arte que fan da destrución da natureza física e social o seu eixe primordial. As súas propostas van por outros camiños, el sempre toma partido polas dificultades.

Dende os seus inicios o artista fai centro nas poéticas conflitivas de longa duración, combinando con mestura teimosa o seu ser desaforado co seu ser silencioso. Así, cando fala de paisaxes subterráneas é porque gusta de sinalar as cousas a través da súa ausencia, ou pola súa verdade xa ausente. Por ese camiño os seus achados caen sempre do lado das presentacións conflitivas e enténdense ben co mundo dos equilibrios precarios.

Significativa e moi reveladora resulta neste sentido a súa obra “País que foi lagoa”, obra en proceso, iniciada en 1996: trátase dun cuarto almacén ou aboio, con paredes de bloque mal encalado, co chan por enteiro cuberto de cantos rodados, o sinal grande da maior ausencia, iso por unha banda é o manifesto universal de que a desfeita atinxe a todo –por iso a arquitectura– e pola outra atínxenos a todos, mesmo aos ausentes e os descentrados.

Cascallos de amor e morte, porque na súa obra danse, ben aglutinados, a constatación da morte (con abundancia de cinzas, pedras, cascotes ... e mesmo restos de animais mortos), e ao mesmo tempo a súa recuperación e designación revitalizadora a través da presentación en caixas e outras estruturas de madeira na procura, diríase que con valores de manifesto, dunha posta en evidencia daquilo que se mantña agochado e invisíbel. Unha posta en conflito das paisaxes subterráneas como un xeito de arquivística da desfeita.

A estrutura binaria da súa base conceptual lévao tamén –non podía ser doutra maneira– á característica formalización das súas pezas, e as

súas propostas expositivas: despregamento en tensión daquilo que é pechado –como acontece na coñecida obra do bidón aberto en espiral–, ou aérea e perpendicular do que tende ó sólido e horizontal, trastocando así todas as posibilidades expositivas, afondando no sensorial e liberando a obra das servidumes máis sutís –e xa que logo menos visíbeis– do contexto, propondo con esta acción liberadora un novo vocabulario para cada obra, abrindo as posibilidades de lectura.

Binario na conxunción de materiais enfrontados e aínda adversos, binario na estrutura interna da conceptualización, e binario na proposta formal-expositiva, a súa obra intensamente sensorial leva adiante, sen espaventos nin xiros rechamantes unha das máis sólidas alegacións contra a clonación ideolóxica da última plástica galega: un verdadeiro manifesto de resistencia contra a disimulada dominación das consciencias. Outórgalle á expresión “desfeita do medio” unha dimensión tanto histórica como íntima, tanto do gusto como da ética, tanto política como estética.

Fernando Casás

A natureza das cousas

Non é un dato que debamos pasar por alto o feito de que, estando as obras que Fernando Casás presenta en Caus Belli entre as que teñen unha data de realización máis antiga (1980), polo menos unha delas –e non unha obra menor– permaneza inédita desde entón para ser esta a primeira vez que se expón. Algo ten que indicar este dato en canto aos problemas de recepción cos que o traballo de Casás se atopou na xa afastada data da súa definitiva “volta” a Galicia na década dos 80, un regreso que tiña comezado, de forma intermitente, a partir de 1975.

As obras seleccionadas pertencen ao “Ciclo do Cupim” (Ciclo da Termita), cuxa primeira aparición pública se produce en 1977 na Galería Oca en Río de Xaneiro, e exploran plasticamente –pero non só plasticamente– o traballo de demolición desenvolvido polos insectos da selva brasileira en grandes pezas de madeira, *“devorando o interior das estruturas e deixando a aparencia de que se atopan intactas, creando unha sociedade subversiva paralela á sociedade humana”*. (F. Casás)

Casás chega a Galicia a finais dos 80, convertido xa nun artista que goza de gran recoñecemento, que conta cun importantísimo currículo, e sobre todo xa solidamente asentado sobre duns parámetros conceptuais que non abandonou desde entón; pero obviamente as súas propostas non serán fáciles de asumir nun contexto de recepción dominado pola estética “Atlántica”, que en escultura significaba basicamente un vigoroso expresionismo de raíz románica, formas etnográficas e a mirada volta cara á morfoloxía da identidade.

Casás sorprendeu daquela e segue sorprendendo aínda hoxe cunhas obras difíciles de encadrar. Os seus parámetros iniciais (arte ecolóxica, observación da natureza) non cesaron de abrirse a novos materiais e novos horizontes procesuais. E o camiñar entre a natureza dun hipotético viaxeiro tomou de forma máis evidente uns matices alegóricos: o camiño sempre inacabado da vida. Se aínda nas obras máis centradas na reflexión estética rotunda, Mondrian ou Piero, a trama de enlaces e outras relacións conforma unha estrutura inacabada, aínda máis naquelas obras cuxa clave recae nunha proposta ideolóxica. Entón a trama vólvese unha rede de ferro dúctil, de aceiro poroso ou de *poliéster ecolóxico* (Casás).

Nin está clara nin é posíbel que o estea a relación entre o estético e o ideolóxico. Máis que nunca trátase dun vínculo sen pechar, dun proceso dialéctico. “*A estética é o modelo que se escapa*”, escribiu Adorno, e se escapa, diríamos, por propia natureza, a fuxida prolóngase posto que o modelo que se vai inclúe e identifica as condicións ideolóxicas de produción de arte.

Por suposto que as categorías e as terminoloxías son tamén porosas e o paso do tempo lévaas inexorablemente cara á ambigüidade. Con todo, a categoría mellor definida para abarcar a obra de Fernando Casás é a de Arte Ecolóxica, o primeiro dos termos referidos ao nexo entre arte e natureza en ser acuñados pola historia e a crítica de arte contemporáneas. Logo virían, e con maior éxito, os *Land Art* e os *Earth Works*, e esa ambigüidade produto do paso do tempo volveunos case sinónimos.

Pero dáse unha diferenza notábel que é a que xusto identifica a obra de Casás como tal e como representante da Arte Ecolóxica: a súa posición é máis estrita e aféctalle ao lado máis procesual do natural, aos procesos vitais e transformacións de todo tipo (transformacións enerxéticas, diríase nun sentido condensado), pondo en primeiro plano a noción de simbiose integrada polos procesos e as transformacións no tempo. Hai posicionamento político e reflexión social, cabería ler estas obras en clave metafórica pero estas madeiras roídas polos térmites non o precisan, son nítidas, son alegacións.

Xavier Correa Corredoira

“Boxing match”

BOXING MATCH. Novembro de 1983, Palacio de Xelmírez. Santiago de Compostela. Alí terá lugar a última cita oficial dos artistas pertencentes ao movemento Atlántica. Só pasaran tres anos e tres meses da exposición inaugural na vila de Baiona. As intencións iniciais, e os feitos iniciais, que daban ao movemento unha anchura maior, coa inclusión de arquitectos e unha certa vontade de agregar intelectuais e profesionais de campos considerados afíns, reducíronse en canto aos campos de actividade, agora só artistas plásticos, só pintores e escultores. Con respecto á nómina inicial déronse en Santiago poucas pero significativas variacións. Uns poucos desapareceron, entre eles Lodeiro e Alberto Datas, e outros poucos máis foron incorporados, sinaladamente Permuy, Xesús Vázquez e Francisco Leiro, cuxa Eva serviría de icona da mostra e tamén de lanzamento imparábel do escultor, pronto corroborado pola súa presenza na colectiva madrileña que, comisariada por María de Corral, colocaba ao autor en pé de igualdade cos Mitsuo Miura ou Ángeles Marco.

O espazo de Xelmírez, minimamente adaptado á súa nova e transitoria función expositiva, si achegaba trazos diferenciais, próximos ata ao que máis tarde daría lugar aos fenómenos de instalación, *site specific*, de obras de arte en espazos de gran carga caracterizadora. Así e todo, coa mediana excepción precisamente da Eva de Leiro, que se situaba no alto, nunha fornela pétrea, entre os dous niveis do espazo expositivo, as obras presentadas polos artistas foron, diríamos, ao modo convencional: os cadros aos seus paneis, as esculturas ao chan ou ás peañas. A única excepción a esta normalidade no criterio de montaxe e selección de obras produciuna Xavier Correa Corredoira e a súa serie de tres grandes óleos sobre lenzo sen bastidor titulada “Boxing match”. Hei alí a un pintor-pintor outorgándolles aos seus lenzos valores ultraxenéricos en diálogo ou simbiose co espazo arquitectónico, ata o punto de lograr unha obra de arte conxunta, conceptualmente máis densa que ningunha outra naquela exposición, un xenuíno *site specific* e unha imaxe de larguísima duración pois nela tamén se daba un alcance cinematográfico de plano secuencia e unha chiscadela teatral que unificaba o espectador e o escenario.

Interésanos destacar que en Xelmírez se daba, e no caso da obra de Correa dábase de xeito sinfónico, poderíamos dicir, unha dobre contextualidade arquitectónico-espacial e que foi maioritariamente tomada en conta aquela cuxo carácter zumegaba oficialidade (palacio civil románico, capital de Galicia, centro mesmo a gran Compostela, vigor institucional) e, salvo de forma notoria o exemplo do que agora tratamos, resultou pouco ou nada tido en conta o valor contextual en si ou contexto extraoficial, o que á fin e ao cabo interesa e dura se a visión é longa. Doutra banda, o tríptico de Xavier Correa que agora rescatamos en Casus Belli é, de xeito evidente unha das grandes creacións da nosa arte no último terzo do século XX; non nos podemos explicar como non pertence a unha colección pública nin nos cabe na cabeza que non se lle poña fin, e rápido, a esta carencia lamentábel. Este mundo de carencias, de falta de rigor e explicacións claras tamén constitúe un nítido apartado deses “*conflictos de recepción*” sobre os que vimos insistindo.

Marisa Fernández

Desocultación do presente

“Adán” e “Eva” (2010-2011) son as primeiras obras que M^a Luisa Fernández presenta ao público desde fai un bo número de anos, se exceptuamos a mostra colectiva “Afinidades selectivas – 3” (2010), onde viu a luz o seu “Adán” aínda sen título, no marco dunha exposición na que se establecen diversos diálogos entre traballos de alumnos e profesores da Facultade de Belas Artes de Pontevedra, en cuxo departamento de escultura exerce a docencia M^a Luisa Fernández.

Non nos interesa aquí especular sobre o seu voluntario e dilatado silencio expositivo, senón enfrontarnos a unhas obras que, sen afastarse das liñas mestras dos seus anteriores traballos, si que parecen supor unha nova volta de porca, un novo xiro plástico –quizais aínda máis arriscado–, na súa vontade de conxugar equilibrio formal e tensión emocional; agora sorpréndenos, en palabras do seu compañeiro Juan Loeck, *“cunha representación axial do corpo humano, radical á vez que sedutora, e xera unha visión primaria do espido clásico mediante a extracción dun cilindro-mostra dun modelo, xestáltico, ideal.”*

Non estará de máis, neste sentido, recordar a fértil traxectoria de M^a Luisa Fernández e a súa participación en moitos dos máis vigorosos movementos da escultura española dos anos 80, e inicio da década dos 90, momento en que esta artista decide optar polo silencio. Formada na Facultade de Belas Artes de Bilbao, sendo aínda estudante, en 1978, xunto con Juan Luís Moraza, tamén estudante do mesmo centro, formará o Centro de Vixilancia Artística (CVA), un grupo artístico que nace con vontade reivindicativa ante as carencias do sistema artístico institucional daqueles anos.

Tanto dentro do grupo como nos seus traballos en solitario hai que entender as obras de M^a Luisa Fernández en conexión co que a historiografía artística coñece como *“nova escultura vasca”*, e o maxisterio que sobre toda esa xeración exerceu a forte personalidade de Jorge Oteiza, verdadeiro faro referencial de boa parte da mellor escultura española do século XX. A matemática poética de Oteiza está ben á vista en boa parte dos traballos “xeométricos” daqueles novos escultores.

Oteiza, que tamén abandonou a escultura na cima da súa carreira, unha vez que deu por concluídas

as súas investigacións, será o contrasinal de moitos destes artistas no seu salto á modernidade posminimalista e cara á unha precoz superación da posmodernidade. “Oteiza traspasa, como o fai coas segundas vangardas, a propia posmodernidade. A súa reclusión última na poesía é unha revolta máis contra si mesmo nun novo exercicio de non ser o que ten senón de facer o que falta, nun discorrer –levar e deixarse levar– poético, que de novo se asemella en aparencia (nada de imaxe posmoderna como o seu modo de explicarse en poemario) ao posmoderno. (...) El instálase nun presente eterno, extenso; mentres a post-modernidade instálase nun instante efémero, tenso. (...) Desde os cerimoniais ollos posmodernos, Oteiza aparece como un animal divino.” (Juan Luís Moraza)

“María Luisa Fernández tamén realiza uns traballos próximos á obra de Jorge Oteiza. Trátase de pezas de gran volume e masa que se relacionan cos cuboides de Malevich do escultor guipuscoano. Nesta caso, a diferenza doutros escultores, estúdase o volume, a masa e a interrelación das distintas pezas unidas, caso de “O semellante. Un deus sepárao para sempre” (1987). Obras que manteñen unha proximidade formal ao minimalismo e os cuboides de Malevich, pero se distancian destes mediante o uso da cor, a combinación de materiais e a aplicación de características formais e visuais que rompen a esencia do que é un obxecto mínimo. (...) Unha artista que avogou polo emocional e, por este motivo, a utilización dos anteriores recursos permítelle xerar unha obra de carácter poético e expresivo, que rompe coas limitacións do minimalismo.” (Íñigo Sarriugarte)

Manolo Figueiras

A estupefacción do Pintor de Iconas

“A arte é o contrario das ideas xerais, describe soamente o individual, non desexa máis que o único. Non clasifica, desclasifica”. Con esta cita de Marcel Schwob encabeza Manolo Figueiras o texto que el mesmo escribiu para o catálogo da súa exposición *“A mesma historia 40 veces”* (Ourense, 2003). Esta significativa mostra conformábase unha longa serie (40 pezas) de táboas e lenzos nos que Figueiras representara –seguindo, máis ou menos de cerca, o cliché compositivo do clásico motivo *“o pintor no seu taller”*– os retratos imaxinarios de corenta artistas, nun amplo percorrido pola historia da arte occidental, desde Grüenwald ata Rothko, pasando por Seoane ou Arcimboldo.

A cita de Schnowb, e todo o proxecto ao que serve de pórtico (incluído o texto do propio artista) axudaranos a compor o retrato invisíbel de Manolo Figueiras no seu taller, o cadro que faltaba naquela exposición, quizais o centro fuxitivo ao que todos os demais apuntaban. Como na técnica Zen do tiro con arco: basta con non pensar nel para que a frecha de no albo. O propio artista decláralo con outra referencia literaria, ao xeito en que Figueiras adoita facelo: de forma tanxencial, alusiva e, en consecuencia, máis reveladora. *“Un home propónse a tarefa de debuxar o mundo .../... Pouco antes de morrer, descobre que ese labirinto de liñas traza a imaxe da súa cara”.* (Jorge Luís Borges)

Manolo Figueiras é, antes que ningunha outra cousa, un pintor que escribe, ou un escritor que pinta. Non hai descontinuidade algunha entre estas dúas tarefas ás que se entrega en silencio, sempre un pouco –ou un moito, segundo teña o día– á marxe do alboroto mediático, do compadreo institucional e da loita fratricida pola visibilidade. É ademais un coñecedor documentado e un solvente crítico das propostas artísticas contemporáneas, que apenas se prodiga fóra dos catálogos dos seus amigos artistas.

Como artista, a conflitiva existencia da categoría *arte* como realidade separada converteuse no centro obsesivo da súa reflexión, xunto con todas as subcategorías subalternas: artistas, mercado, sistema da arte, políticas artísticas... Os 40 retratos de artista non son máis que un dos posíbeis reflexos plásticos da devandita obsesión, e cabería

lelos como un mapeado de posicións e actitudes, case como un catálogo: 40 xeitos de ser artista, 40 xeitos de enfrontarse a ese misterio máis político que metafísico.

“A racionalidade funciona ata determinado punto e é, xustamente a partir de aí onde comeza o nivel que a Klee –e a tantos outros– lle interesa [“a arte non reproduce o visíbel, senón que fai que algo sexa visíbel”]. A procura dunha certa idea do absoluto que se puidera materializar neste inefábel nivel de expresión constitúe quizais o íntimo motor que, dende un substrato profundo, vén movendo ao longo dos séculos a milleiros de homes e mulleres. Pintar foi, xa na noite dos tempos, unha das tres ou catro formas de dar resposta a este enigma. Dalgún xeito, todos os que afondaban neste vieiro andaban a buscar o mesmo, como personaxes que interpretaran unha inacabábel representación do eterno retorno. Eu, pintando estes cadros, tomei como pretexto esta cuestión; tentei explorala mediante a realización dunhas imaxes que funcionasen como pequenos exorcismos, “souvenirs” dalgunhas das miñas fantasías íntimas (fotos de familia?), preguntas botadas no ar. Exvotos. Estratos do palimpsesto no que se van trazando e borrando partes da miña vida; non tanto homenaxes, senón íntimas sinais, xestos (saúdos?), feitos xa –seino– mil e unha veces denantes de agora. Dende logo, todo parece indicar que a da arte é unha historia que se repite. Hai que estar contando sempre as mesmas historias? Ten todo isto algún sentido? Tanto ten?...” (Manolo Figueiras, A mesma historia contada 40 veces, Ourense, 2003)

Juan Loeck

Os moldes da memoria

É moi posíbel que só unha pretensión supere en dificultade ao fantasioso proxecto de facer un molde do mar, que algún día enunciou o escultor Juan Loeck: facer un molde da memoria. Está claro, vista a “dimensión” destas fantasías, que os traballos que Juan Loeck nos presenta *“non pretenden falarnos do mundo segundo as súas medidas obxectivas, senón máis ben peneiralas por un filtro emocional. Cada unha das súas obras é unha xesta, un proceso épico co que intenta resolver un novo misterio relacionado coa materia e co estudo do proceso creativo en detrimento da produción de mercadorías da arte”* (Elsa R. Armentia).

O autorretrato seleccionado para esta exposición pertence a unha longa serie de traballos realizados con chapapote, aproveitando as pequenas bólas de “pichi” que Loeck recolle das areas das praias, nunha clara evocación táctil e olfactiva dos felices veráns da súa infancia. As primeiras manipulacións consistían apenas en modelados directos dos fragmentos máis maleábeis ao calor da man. Enseguida comeza a recubrir de chapapote pequenos obxectos, como barquiños de plástico, tamén relacionados coa evocación do mar e da infancia. Logo veu o refinado (fervido e filtrado), e a utilización de moldes, cun material xa mesturado con cera de abella para outorgarlle máis resistencia e elasticidade.

O “Autorretrato” resultou ser a primeira peza de pichi exposta ao público, na Alameda de Pontevedra, no contexto da exposición “Galicia, terra única”, no verán de 1997. Así se expresou o propio autor no catálogo da mostra: *“Aínda que facer arte é o meu problema, levarme da praia algo máis do que trouxen ten unha clave social que transcende o meramente artístico para situarme na esfera do sinxelamente responsábel. Pero non resistía a tentación de manipulalo e, así, cedín á repugnancia inicial de tocalo coas mans espidas: é un material plástico, maleábel como o barro, aínda que moi adherente se se quenta. Logo de varias probas, intuindo a necesidade de incluílo como material dalgunha das miñas obras, decido utilizalo, filtrado e coado, en moldes. Sufro do proustiano “efecto madalena”, mentres soporto os efluvios do fervor cando estou revolvendo o chapapote sobre o lume. Recordo o pez (palabra -pez- que non define exactamente este material, aínda que é un pouco no que se reciclaron*

as bólas de petróleo) nos meus pés, na roupa, ao volver a casa das praias da miña nenez entre xuramentos e trapos con gasolina. Asocio agora, dalgún xeito, o chapapote ou pichi ou galipota, ao feliz verán da miña infancia de areia e rocas. Calor sen preocupacións, onde as molestias que provocaba aquela substancia negra asumíanse como mal menor; o asunto non deixaba de ser outra cousa que o rexeitamento do poderoso mar a tragar o detritus que non lle pertence: “Dar ao César o que é do César...” O fin do autorretrato de chapapote é atenuar a miña mala conciencia (reflexo dunha información humillante que subliña a incapacidade do home de deixar de ser un lobo para o home); unha sorte de maxia que alivia.”

Aos poucos días da inauguración a escultura sofre unha agresión, resulta decapitada e pateada con bárbara violencia. O busto foi retirado e volto a fundir, e o autor erixe no lugar unha lápida conmemorativa que permanecerá aí todo o que dure a exposición. A brutalidade deste acto vandálico será a primeira pero non a única agresión que sufra a obra. O 19 de novembro de 2002, o petroleiro Prestige naufraga fronte ás costas galegas e desata a peor marea negra da nosa historia, o desastre ecolóxico e a desolación subseguinte converte o chapapote nun emblema de destrución e morte, trastornando de forma absoluta a relación que o artista mantiña co material –e co proceso de achado e recollida (para Juan Loeck o “proceso” de produción é sempre a parte que máis lle interesa do seu traballo)– das súas obras. Agora seralle pouco menos que imposible recoñecerse naquel material outrora evocador da asollada felicidade da infancia, convertido repentinamente en mensaxeiro de morte e destrución. E aínda durante anos a escultura haberá de resistir a avalancha de obras “políticas” realizadas con chapapote, como lexítima protesta contra as nefastas políticas de protección do ambiente, pero que a manterán aínda durante un longo período de tempo moi afastada das súas coordenadas emocionais.

Alain Magri

Un eterno descontexto

“A forza de construír, díxome sorrinte, semella que me construí a min mesmo”. Iso escribía Paul Valéry no seu *Eupalinos* e qué ben encaixa cando reparamos na traxectoria vital e creadora deste artista francés residente en Pontedeume e chamado Alain Magri, sempre vital e sempre pintor de novidades e sorpresas que, sen que se lle teñan constado laios nin salmodias, quedou fóra da Obra Social da Arte Galega.

Podemos ben xeneralizar ao referírmonos a todos os artistas que xa teñen adquirido unha suficiente notoriedade neste noso ámbito territorial e que teñen visto como se lles outorgaba unha caracterización que o tempo volvía sólida e reiterada por moito que ese mesmo tempo, obxectivamente, dese a ver traxectorias complexas, esteticamente múltiples, ben diversificadas e incluso con notorias rupturas. As adscricións categóricas, inamovíbeis malia toda evidencia obxectiva, supoñen disturbios graves, tamén elas escurecen e acantoan o artista complexo e á súa obra.

Se as cousas ocorresen con outra normalidade, tamén hoxe Alain Magri padecería desa esclerose crítica que é reflexo dun ollar superficial produto dun estudo da historia da arte aínda debedora da historia dos estilos artísticos. Pero Magri, como nun eterno descontexto, simplemente pareceu non existir, até o punto de que para non poucos a súa presenza neste “Casus Belli” suporá o seu primeiro coñecemento. Na variedade de casos que incluímos nesta “Refutación do contexto”, o seu resulta paradigma: *un casus belli de primeira sobre o río*, como podería ter escrito Xohán Torres.

Dicimos que a arte se nos presenta como un exercicio de autonomía, pois vaia se non ten disposto de autonomía este *enfant de Toulouse* chegado hai décadas ás ribeiras do Eume en periplo cargado de azar e de humor, novelesco. E, aínda que o seu, dalgún xeito, ten sido enfrontarse á nada e o natural sería ir moi amodo ou sucumbir, a súa capacidade produtiva foi e é imparábel, sempre camiños estéticos inzados de dificultades engadidas. Recomendamos vivamente unha visita á súa *web* para comprobar o dito. Alí verán, por exemplo, como a súa última serie de traballos, a titulada “Visualización Cero Uno” (unha reflexión sobre o espazo pintado; 2010-2011) componse xa de máis dun cento de obras.

Se pensamos que Magri, ademais de pintor é pescador e foi nómade, o asombro da súa produción medra e todo ese “río de asociación” tamén medra.

No eterno descontexto de Magri os conflitos afloran e nunca se resolven. Nel dáse mesmo con maior claridade o feito de que a lectura dunha obra súa non só supoña un proceso dinámico que nunca se esgota senón unha verdadeira aventura de descubridores que imos dando tombos, sen rede, polo seu potencial perturbador no que o humor e tamén a parodia son compañeiros de viaxe.

Rut Massó

Migas de pan no bosque dos signos

*No monte do Esquecemento alguén
–talvez un Anxo– deixou unha luva, unhas botas,
un cranio. Son descoidos ou son pistas?”*

NOÉ MASSÓ

O caso de Rut Massó resulta especialmente significativo en canto ao que a súa traxectoria vital supón de refutación do contexto para o que parecía destinada desde os seus anos de formación: unha prometedorra carreira artística, unha pintora moi nova recibe unha bolsa e marcha a completar os seus estudos nun prestixioso centro internacional, decide instalarse alí, e preséntase logo de máis dunha década, cun traballo de extraordinaria magnitude, unha obra madura e consolidada, convertida na perfecta exiliada. Un duplo estrañamento domina a escena, o da estranxeiría existencial posta en ficción nos propios lenzos, e o da distancia que os seus novos traballos marcan coas convencións estéticas dominantes entre nós. Ou, como ela mesma conta, “en Alemaña dinme que a miña pintura é moi española, e en España que moi alemá”.

Rut Massó pertence á primeira promoción de artistas formados na Facultade de Belas Artes de Pontevedra, e con algún dos seus compañeiros (Andrés Pinal, Tatiana Medal, Salvador Cidrás, Ana Fernández, Almudena Fernández) estivo presente na fundamental exposición “30 anos no 2000. *Artistas galegos para un cambio de milenio*” (1994), comisariada por Miguel Fernández Cid, que supuxo a presentación pública desta xeración chamada a escribir importantes páxinas da historia recente da arte en Galicia.

En 1997 recibe unha bolsa da Fundación Caixa Galicia, para ampliar os seus estudos na Academia de Belas Artes de Múnic, onde se licenciará no ano 2004 baixo a dirección de Markus Oehlen. O inicio da súa presenza internacional coincide coa progresiva caída da súa visibilidade en Galicia e en España, onde haberá que esperar ata o ano 2008 para poder contemplar unha mostra significativa dos seus novos traballos, en Madrid, na xa desaparecida Galería Artificial.

A dita exposición, clarificadoramente titulada *Vanitas*, preséntanos xa unha artista solidamente

centrada no seu discurso e dona da súa propia linguaxe. A extraordinaria habilidade técnica que xa mostrara nos seus traballos máis temperáns ípese ao máximo para pórse ao servizo dunhas imaxes rotundas, á vez que ambiguamente fantasmais, nas que a luz se apodera da escena e se converte no fío condutor do discurso.

En palabras de Alberto Ruiz de Samaniego, no catálogo da mostra: *“Preséntanos Rut Massó un particular incendio ritual que funciona como imaxe central desa vivencia do sufrimento e que, ao modo barroco, parece elevar tamén no seu núcleo de significación a figura do desengano: propiciando dese modo o desvelo tamén da estrutura esencialmente ilusoria na que se move todo o que é humano /.../ Ofrecendo un mundo melancólico e separado, noctámbulo, marxinal e extremo; ao modo dunha mascarada onde se mostra este mesmo universo cotián envorcado cara á inviabilidade e a distopía, así como a fractura de todos os metarrelatos serenos: a vía anxélica, a natureza, a memoria, a intimidade, o eu.”*

Relatos que no seu lírico dramatismo, no seu doloroso desconcerto, non rexeitan unha presentación grotesca do conflito, que acaba por tinguir todas as imaxes. *“Sucede coma se a artista reaccionase en certa forma sorprendida ou asombrada ante a terríbel caducidade e evanescencia do real, e entón non queda outra solución que liberar unha sorte de mecanismo de resposta que suspende a confianza nalgún sentido da vida, para trazar entón signos toleados e enigmáticos, interrogacións que bordean o trauma e o absurdo e que veñen reducir e minimizar o propio peso ou a importancia do mundo. De forma que a extrema evidencia da dor e a caducidade, en lugar de resolverse en choro, libérase en sarcástica brincadeira, en verdadeira risa trágica”.* (A. Ruiz de Samaniego, *“Fantasmagorías y penitencias de Rut Massó”*, en *Vanitas, Galería Artificial, Madrid, 2008*)

Din Matamoro

O rei Dimas

Diciamos nalgún momento da introdución a “Casus Belli+Refutación do contexto” que a arte se nos presenta como un exercicio de autonomía, dótanos de ferramentas para xogar cos mecanismos de creación de sentido. Nun mundo sobresaturado de imaxes abaratadas polas novas tecnoloxías, que a cada intre esvaece para de seguido deixar paso a outras máis atraentes, sorprendentes ou novidosas...; nun mundo en que abonda con espertar e abrir os ollos cada mañá para convertérmonos en diana (*target*) de multitude de “impactos”, a arte ofrece –desde a súa vocación de permanencia– instrumentos conceptuais para ralentizar o fluído e establecer una relación máis reflexiva cos imaxinarios que a sociedade nos propón.

Ben, pois Din Matamoro, por si só, leva arredor de trinta anos, sen tregua, ofrecéndonos centenaes ou milleiros de imaxes que apelan desde a arte máis esixente á nosa vivencia cotiá, aos nosos soños, propondo una reflexión literalmente metafísica: “Imaxes mentais” chamou á súa retrospectiva do CGAC, “cortes de memoria” a unha das súas últimas individuais en Andalucía. E para todas esas imaxes mentais ten recorrido a unha impensábel cantidade de fórmulas técnicas, materiais, expresivas..., unha verdadeira fervenza de modalidades que fan de Din Matamoro un absoluto rei Dimas, que converte en arte desde un selo de correos até a mesma espuma ou un ovo frito. O artista ten declarado que “la crítica te corta y te encasilla”. De ter sido así nalgún momento (non é a nosa posición) xa tivo traballo o crítico nin máis nin menos que procurando encadrar trinta mil cadros nun só. Pois a obra de Din Matamoro, esta si que é a nosa impresión e parte do porqué a súa obra se inclúe neste Casus Belli podería estar entre as premiadas dos mellores certames de arte moza nos últimos trinta anos. Algo que non semella só impresión nosa dado que nunha data tan recente como 2008 (o artista cumpría 50 anos) foi escollido polo Ministerio de Cultura para unha exposición titulada “Ideas y propuestas para el arte en España”.

“Un sentido nómade da existencia que ten deixado unha pegada profunda no carácter intensamente cambiante, metafórico, da súa obra, sempre aberta, sempre en proceso... Todo canto fai é a visualización, o eco, a resonancia da súa propia viaxe interior”. Isto escribía José Jiménez, con seguridade o que con maior

fondura intelectual e humana ten tratado a obra-
vida de Matamoro. Jiménez tamén escribiu a seguinte
certeza sobre Din: “La mirada del soñador vive en
la penumbra de lo cotidiano tratando siempre de
alcanzar el cielo del ensueño”.

O Cristo das Rías Baixas

Cando a censura se disfrazava
de sensibilidade

*“A polémica non estivo ausente nesta VIII Bienal Nacional de Arte de Pontevedra. Unha polémica que apenas transcendeu días despois do acto inaugural, presidido polo presidente da Xunta de Galicia, Gerardo Fernández Albor. Antes dese acto, o funcionario responsábel da Sección de Cultura da Deputación Provincial, Manuel Crespo, púxose en contacto telefónico co pintor Manuel Moldes para exporlle a conveniencia de retirar un dos seus cadros de gran formato: **O Cristo das Rías Baixas**”.* Esta concisa nota de Xosé María Palmeiro, publicada no diario El País o 13 de agosto de 1985, é unha das contadas referencias que a prensa escrita, e polo tanto, a historiografía da época, dedicou a este acto de censura pura e dura, ou censura sen disimulo.

O Cristo das Rías Baixas cadro realizado polo pintor Manuel Moldes, para figurar na sección “Figuración actual” da VIII Bienal Nacional de Arte de Pontevedra, comisariada por Aurora García, foi literalmente **descolgado das paredes da exposición pouco antes da inauguración** para “*non ferir a sensibilidade dos visitantes, e moi especialmente a do señor presidente da Xunta*”, persoa, ao parecer, de arraigadas crenzas relixiosas. Mentres permaneceu aberta ao público a exposición nas salas da Deputación, o cadro de Moldes mantívose oculto tras unhas cortinas de veludo granate no Salón de Actos desa institución provincial, onde acudían a contemplalo os afeccionados e curiosos, que ían correndo a voz.

O autor da obra, que se negou a dar o seu consentimento, e que xa tiña denunciado en público os feitos como “**un atentado á liberdade de expresión**” (Faro de Vigo, 11-8-85), quedou só e viu desaparecer o seu cadro, non só da exposición, senón tamén do catálogo, e de toda referencia ao Cristo na comunicación escrita da Bienal, incluídos os debates e as mesas redondas que se foron celebrando ao longo de todo o verán arredor das cuestións artísticas que a exposición abordaba. Tratábase, agora ben se comproba, dun “atentado normal”. Para que máis voltas? O silencio foi total, e o caso pechouse sen chegar sequer a abrirse.

Marina Núñez

O dormitorio do amo (Interior con figuras)

“Marina Núñez soubo crear unha linguaxe dunha gran potencia plástica, un dos máis persoais e característicos na nosa arte actual, no que resoan a dúbida e a ironía: estamos seguros do que excluímos e de por que o excluímos? Imaxes densas, desdobradas, que no seu fluír foron articulándose en series: Tolemia, Morte, Monstruas, Medusas ou, a última, Ciencia-ficción.

A figura da muller ocupa un espazo central nese mapa de exclusións, unha forma de resaltar na imaxe o lugar relegado que tradicionalmente se lle asignou na historia da nosa cultura. Pero o decisivo é o desdoblamento. As tolas que retornan desde o drama da histeria dúplícanse nun espello flotante, sen marco nin perfil /.../ Marina Núñez móstranos aquilo que habitualmente non sabemos ver, pero que con todo configúranos como verdadeiramente somos. Porque, evidentemente, a proxección do outro negado brota de nós mesmos. O monstro xermina na nosa mente, Frankenstein é a nosa criatura. Algo que o movemento romántico constituíu nun dos seus temas centrais: non hai eu sen o seu dobre” (José Jiménez).

“Historias de mulleres, case só delas, que Mariña Núñez vén nos últimos anos recreando nunha inmersión iconográfica que lle serve para falar dalgúns asuntos que xa nos son familiares. Familiares porque nos afectan directamente e porque estamos todos, dalgún modo, como axentes, como causas ou como pacientes (ou como todo un pouco á vez), metidos de cheo nesa historia, nesas historias. Ninguén é inmune á enfermidade –aínda que as profilaxes tendan a adormentarnos–” (Juan Antonio Álvarez Reyes).

Creo que estes dous parágrafos constitúen un pórtico perfecto polo que introducinos no traballo dunha artista que soubo, como poucas da súa xeración, trazar a cartografía dun inquietante territorio onde a estrañeza máis escura do íntimo crúzase coa exclusión social e a crueza –pura e dura– da dominación. O sinistro avanza como unha sombra no espazo doméstico e, ao seu paso, o ámbito familiar convértese no escenario pechado do delirio.

Se, seguindo a clásica terminoloxía freudiana, entendemos o sinistro (*unheimlich*) como a negación do que pertence ó fogar (*heimlich*), teremos que

convir tamén que esta negación impón unha presenza “enfeitizada”: algo coñecido e familiar volvéuse nos estraño pola represión (un desexo negado e enterrado vivo), e retorna como fantasma para aterrorizar ao seu matador. Existe unha certa nostalgia do sinistro, en tanto que realidade perdida, en tanto que “eu” escindido, que conecta estas obras xuvenís de Mariña Núñez con algunhas das estratexias narrativas propias do surrealismo canónico, fundamentalmente a través da técnica do *collage* (un sobrecollador *collage* con cabelos humanos constitúe sen dúbida unha das pezas importantes desta exposición) e o cruzamento sorprendente de mundos.

As seis obras de Mariña Núñez que poden verse en Casus Belli, pertencen á serie “Sinistro” (1994), é preciso sinalar que a artista tiña entón 28 anos, e mostran un virtuosismo técnico e unha claridade ideolóxica dificilmente compatible cun momento tan temperán da súa formación. Todas elas realizadas sobre pequenos panos de mesa de liño para mellor servirnos en bandexa a crueza da súa iconoloxía.

A irrupción no ámbito cotián -estándar do salón burgués dunha escena con feminicidio –o traballo de Mariña Núñez é unha constante denuncia da exclusión feminina– tomada da historia da arte, cumpre na súa serialización, na súa inmisericorde repetición, a máis cruel das ameazas do sinistro: a pulsión de morte tinguida de erotismo, a converxencia entre o sexual e o destrutivo.

Simón Pacheco

O tempo e o espazo son un diversus

Poucas obras como as de Simón Pacheco terán sufrido ao levar pendurada a escarapela de *dispersas*. Quen así opinaba non facía outra cousa que reiterar unha antiga, e polo que se ve non superada, teima segundo a cal tal vez o valor primeiro da traxectoria dun artista era o que residía na súa coherencia formal. Chamábaselle coherencia formal, en uso fatídico do concepto e do adxectivo, a un recoñecemento inmediato das imaxes polo seu parentesco ou semellanza formais. Todo modo de indagación baseado na desemeianza, de buscas en submarinismo libre e sen áncoras de parecidos estilísticos era considerada deriva, que en termos mariñeiros tamén se chama derrota.

Ese contexto xa rancio tamén convida a refutalo. E reivindicar as outras traxectorias que foxen da pauta externa pois afondan no que antes se chamaba superestrutura. A obra enteira de Simón Pacheco desde os seus comezos nos últimos anos oitenta xira toda en torno a tres ideas que se complementan: espazo, tempo e morte-vida; xiran pois arredor da vida en canto que transcorre. E non se detén fronte a nada: funde en aluminio lacón e chourizos, repinta de cores metalizados o cepillo e mais un recolledor, altera calquera imaxe que utilice de partida para convertela nunha mensaxe que sempre leva con el unha proposta ou unha arela de carácter metafísico. Panfletario no seu sentido máis excelente ou sutilísimo fotografo de microrrealidades das de a cotío. Ten utilizado xeso para moldes, bronce, *ready mades*, pintura-pintura, fotografía, infografía, vídeo..., toda unha fantástica dispersión na que nunca, baixo ningún concepto deixa campo para o azar. Até o punto que debe de tratarse dun dos artistas máis teimudos na reflexión dos contidos que escolle e incorpora de entre os das últimas xeracións.

Un conciso percorrido polos avatares da súa recepción crítica pode axudar a avaliar o valor desa intensidade fóra de marca (de marca rexistrada) que Simón Pacheco verte en cada obra:

“E por que non caracterizar a actitude de Pacheco como romántica, aínda que moitos vexan isto como unha ousadía redutora. Ao cabo, todo parece encaixar cunha frase de Caspar Friederich: Cando unha paisaxe está cuberta pola néboa, parece máis sublime, xa que eleva e amplía a nosa imaxinación” (David Barro).

“... a odisea de Simón Pacheco agocha un conflito, un misterio. Eu diría que ten mesmo personaxes. Mentres a silueta feminina se afirma na auga e se oculta co branco da toalla, a árbore perde forma ou esmorece. Está a árbore celosa da súa contrafigura, ou seica a natureza só cobra vida se a miran de preto os ollos do home? (Vicente Molina Foix).

“ O posmodernismo nin pon entre paréntese nin suspende o referente, senón que traballa para problematizar a actividade da referencia, para teatralizar a representación. Simón Pacheco cita, literalmente, o índice Dubois cunha peza fotográfica e, asemade escultórica. Emporiso, o seu dedo multiplicado ten algo de equívoco ou `missereading´: ese aceno de mandar a tomar polo cu non se fai co índice, senón co dedo que chamamos corazón” (Fernando Castro Flórez).

“Xa que logo, nesta sorte de alucinación que Simón Pacheco nos propón, o fotógrafo devén profundidade, profundidade abisal, oceánica inmersión de quen, por ver ou ser visto, se fundiu –en negro, como anulándose– para tornarse devir molecular, devir á vez cósmico dunhas profundidades ou alturas onde xa non cabe case a presenza humana, a visión antropocéntrica. Todo isto adquire sen dúbida unha dimensión mítica, unha sorte de condenación fatal que só os mitos nos contan” (Alberto Ruiz de Samaniego).

“Se a morte é a única certeza, mateñámonos a flote e busquemos máis imaxes para sentirnos vivos ata que chegue a parca. Entrementres, e baixo os efecto hipnóticos dun rotorrelevo duchampiano, espero que o pesadelo se disipe algún día, pero que Simón Pacheco non cese no empeño do engano” (Severino Penelas).

Pelucas

Da rúa ao museo,
...do museo á rúa

“*Adeus Galiza, ola Xapón*” a instalación que Pelucas presenta en Casus Belli foi a única obra realizada especificamente para esta exposición, un *site specific* no que o artista estivo traballando, coa axuda dalgúns colaboradores, mentres que ao seu redor se ían desenvolvendo os traballos de montaxe do resto das obras: un trasfego progresivamente acelerado e ruidoso que en ningún momento conseguiu entorpecer a concentración e a capacidade de traballo dun creador afeito a producir moitas das súas obras –especialmente os murais feitos na rúa– baixo a presión, sen dúbida máis perentoria, do tráfico urbano e a mirada vixiante da Policía Local.

Evidentemente non é esta a primeira vez que Pelucas instala as súas obras nun espazo museístico convencional, recentemente estivo presente en “*Non sei antes, pero agora é isto*” na sala Normal da Universidade da Coruña, e todos recordamos a súa intervención na exposición “*Urbanitas*” (MARCO, Vigo, 2006), onde a xigantesca pintura mural realizada coa colaboración, entre outros, de Nano4814, e de Tiñas, se converteu nunha das intervencións máis celebradas da mostra. Pero, a pesar destas e outras presenzas en museos, o traballo de Pelucas, como o de moitos dos seus compañeiros de actividade, non deixa de sufrir unha certa marxinalidade que os encadra sempre lixeiramente á marxe do sistema artístico institucionalizado e dos seus medios de exhibición, distribución e comercialización. E, o que é máis importante, mantenos afastados do sistema crítico de recepción de obras de arte.

Estigmatizados coa designación de “*graffiteiros*” moitos destes artistas son aceptados nos museos como unha especie de cota da rúa, ou concesión (sempre co carácter dunha simpática anomalía e por un período de tempo limitado) á aparencia de modernidade: unha pincelada de *street art* non desentoa en ningunha exposición de arte contemporánea e sempre achega un pouco de humor e frescura. Pero, agás contadísimas excepcións, aínda está lonxe o momento en que un artista como Pelucas –ou calquera dos seus compañeiros– sexa asumido, sen matizacións nin prevencións, polo sistema crítico e os modelos convencionais de recepción das obras de arte (con todo o positivo e o negativo que isto leva).

“Son un pintor que pinta na rúa. Ao final, fago de todo menos graffiti, a miña obra é máis plástica”, son palabras de Liken (a.k.a. Tiñas) irmán xemelgo de Pelucas, que se poderían atribuír a moitos dos artistas da súa xeración. E evidentemente estamos ante uns traballos de indubidábel calidade gráfica, dunha habilidade técnica que alcanza non poucas veces un extraordinario grao de virtuosismo, ao mesmo tempo que desenvolve un complexo mundo conceptual en que a sátira social e a mirada crítica respecto do propio medio artístico non ocultan nunca de todo unha prodixiosa fantasía e unha capacidade aparentemente ilimitada para contar historias e dar conta dos temas fundamentais de que a arte se vén ocupando desde que os pintores das cavernas paleolíticas –outros graffiteiros, pintores de muros!– puxeron en marcha a maquinaria de produción de imaxes.

Sexo, morte, amor, supervivencia, absurdo... detrás da instalación de Pelucas en Casus Belli –e xa é bastante significativo que case todo suceda “detrás” da obra– desenvólvense miles de historias cruzadas, disparatadas aventuras de delirio e estupefacción, pequenos escenarios superpóñense, envíanse sinais dun mundo a outro, intercambian posibilidades de sentido, rinse a gargalladas, ...ou simplemente quedan mirando como a vida corre a gallarón arrastrando na súa riada as categorías con que intentamos encaixala.

Un conxunto de debuxos, realizados en colaboración con Raigal –debemos tamén anotar que unha certa colectivización do traballo artístico caracteriza moitos destes creadores– traslada ao mundo das dúas dimensións as obsesións e os achados do universo máis escultórico da instalación. En definitiva, un artista e unhas obras á espera dun espectador que, liberado dos anteollos do contexto, móstrese disposto a mergullarse sen receos nunha proposta que fai saltar polo aire todas as fronteiras.

Diego Santomé

O que se esconde de detrás das cousas

“Bólas de billar” a obra de Diego Santomé, pertencente á súa serie “Traballos inútiles”, presente en Casus Belli, pode contemplarse como o perfecto contrapunto a un bo número de obras, tamén seleccionadas para esta exposición, que sufriron desde o momento da súa presentación pública a indiferenza do contexto ou, cando menos, víronse obrigadas a sobrevivir baixo a media luz dunha atención distraída. Obras cuxo principal conflito de recepción tivo que ver, máis que con ningunha outra cousa, coa falta de visibilidade e cun certo desinterese do sistema crítico.

Nada disto sucedeu coa peza de Diego Santomé que estamos comentando, máis ben todo o contrario, os seus conflitos veñen das antípodas: as tres series que completan a edición foron adquiridas, por consolidadas coleccións de arte contemporánea, no momento da súa primeira saída ao mercado; e nalgún destes casos ata chegou esta obra a utilizarse como icona representativa da colección de acollida. A súa excelencia visual e a extraordinaria eficacia plástica da súa presenza converteron a “Bólas de billar” nunha obra que goza de innegábel éxito de público e aceptación crítica.

Que fai entón esta obra en Casus Belli? Cal é o seu conflito de recepción? Trátase sen dúbida da aposta máis arriscada desde o punto de vista curatorial da presenza máis difícil de argumentar desde o punto de vista das teses que Casus Belli pretende desenvolver. Convertida en obxecto de desexo, sempre baixo o foco de luz do éxito inmediato, “Bólas de billar”, representa un caso específico de conflito de recepción; se outras obras han de enfrontarse ás penumbras da falta de interese, esta ha de pelexar co exceso de luz.

“Moita luz deslumbra os ollos”, cantaba Rosalía de Castro, e no caso que nos ocupa, o atractivo visual desta obra, o seu brillante acabado de obxecto de deseño, acaban por converterse nos seus máis sutís inimigos. Desafortunadamente, unha obra complexa, difícil de dixerir, de turbulentas posibilidades de lectura – relacionadas as máis delas co anecdotario vital máis íntimo e persoal do propio artista– acaba por saírse, no momento da recepción, das súas propias canles conceptuais forzada polo poderío enfeitizador do contexto. E ese é o contexto que refutamos.

Como sinala o crítico David Barro “Diego Santomé é un artista interesado na idea de proxecto. Con producións que ligan moito co concepto da performance, Santomé constrúe accións para conectar co social, desde as marxes do que se considera arte e valéndose do humor e a ironía para chegar aos seus fins. No seu traballo existe, xa que logo, un interese crítico, un posicionamento nada cómodo que lle levan a ensaiar fórmulas relacionais que desbordan a rixidez e convencións da arte seria. Por iso busca sempre traballar con máis xente, cos momentos, co tempo ou o lugar onde ocorren as cousas. Sen esquecerse dos obxectos, asúmeos como interferencia a partir de diferentes intervencións.

Diego Santomé entende a arte como actitude e, por iso, todo semella cotián e simple nas súas obras, porque desde os seus pequenos relatos de vídeo ata as máis complexas vídeo-instalacións, todo se resolve como a máis persoal das poesías, como un diario íntimo. E é que a súa obra nútrese sobre todo das vivencias do día a día, desde o enterro do gato familiar, a exposición de debuxos que representan accións do seu cotián, a disposición dun teléfono para falar co propio artista, unhas bólas de billar desprovistas da súa función produto dunha divertida mudanza de escala, a oferta de si mesmo como artista, accións dos seus fillos, ou a creación da súa propia Fundación a partir dunha intelixente e cáustica estratexia de lexitimación no universo comercial da arte. De aí títulos como Traballo inútil, que descubren como a peza devén estética grazas á asunción da disfunción que se produce co seu mercado, traficando coa alma do obxecto, coa beleza de deixalo sen armas nin sentido”.

Xoán Torres

Un monumento? Ao momento

(Fragmentos do texto de **Manolo Figueiras**,
para o catálogo de Xoán Torres,
“Perigo rotonda”, Ourense, 2007)

Nunha escena de *Outubro* de Serguéi Eisenstein, as masas bolxeviques derruban de xeito épico a estatua do Zar Nicolás II, que encarnaba a tiranía. Case un século despois, esmerándose por cumprir o prognóstico de Marx de que a historia tende a repetirse en forma bufa, os estratexos de comunicación norteamericanos tentaron escenificar algo similar, coa demolición da efíxie de Saddam Hussein. En Spain, xa se sabe, as cousas son diferentes e houbo que agardar trinta anos tras a morte do autócrata fascista para que unhas brigadas de obreiros especializados comezasen discretamente a retirar algunha estatua ecuestre. Só algúns nostálxicos puxeron coa súa protesta un pouco de calor e cor (azul) no medio da aséptica translación escultórica. Segundo Rosalind Krauss, o interese de Eisenstein polas esculturas non está na súa calidade mimética, na capacidade para imitar a aparencia da carne viva, senón no seu poder de encarnar ideas e actitudes. O suposto fundamental do que parte o cineasta ruso é que a escultura, como toda a arte, é fundamentalmente ideolóxica. Desde sempre, o obxectivo primordial da escultura situada nos espazos públicos foi a transmisión de contidos simbólico-sociais. De facer un percorrido cronolóxico e xeográfico, había ser case que imposible atopar algunha civilización na historia que non cumprise co devandito axioma; da inicial fase dos megálitos e dos tótems, pásase á representación de deuses, guerreiros ou mandatarios, e de aquí aos monumentos e grupos conmemorativos máis diversos. o que de forma redutora chamamos “escultura pública” é o xénero artístico con maior vocación de perpetuidade; o máis implicado co seu contorno e o que nunha meirande medida condensa os valores da época e do lugar aos que pertence. Neste longo devir da estatuaria hai, por suposto, infinidade de factores e variantes a considerar, pero seguramente unha característica na que todos concordaremos é a do efecto neutralizador que o paso do tempo exerce sobre estas obras de arte: Hoxe contemplamos o *Guerreiro Castrexo de Armeá*, a *Columna Traxana* ou a

estatua do *Condotiero Gattamelata* máis interesados na súa grande calidade artística que nos seus –tamén grandes– contidos políticos. Con todo, unha cuestión clave na análise de calquera destas obras segue a ser: ata que punto son discerníbeis os aspectos plásticos dos sociohistóricos?

.../...

Moitas intervencións públicas móvense nunha encrucillada, sometidas sempre a un continuo cuestionamento e ás presións dos que pretenden servirse da arte como recurso para rehabilitar o territorio mediante operacións cosméticas, e aqueles artistas que formulan novas formas de actuar no espazo público, superando o monumento tradicional mediante a contextualización histórico-social e o diálogo aberto co contorno. Con todo, o campo da arte está cheo de intereses entrecruzados que provocan un clima enrarecido no que ninguén se desenvolve con liberdade nin se atreve a dicir o que pensa. A crítica real está ausente porque, finalmente, todos participan, dun xeito ou doutro, na mesta trama de intereses. Semella que no momento presente os creadores pintan pouco diante da superestrutura formada por políticos, críticos, historiadores e programadores que planifican, deciden, mercan ou ignoran e promoven ou silencian as creacións dos artistas que só xogan o rol de insignificantes – que non inocentes– peóns nun organigrama de poder cuxo cumio está invariabelmente ocupado polo cargo-público-profesional de quenda, encargado de establecer os parámetros da actividade artística ou de decidir, desde criterios de fidelidade e confianza política, quen dirixirá tal ou cal institución ou programa artístico. En tanto, *a lóxica do monumento* segue a repoboar rúas e prazas para satisfacción do gusto pequenoburgués, encantado de trasladar ao ámbito público as súas esculturas de xardín ou salón. No peor dos casos (en Galicia sabémolo ben) a idea de escultura chega a ser substituída por algún deses obxectos do peor gusto kitsch e obsolecente: un par de áncoras enlazadas, cruceiros, barcos, locomotoras, etc. ou –a última e nefasta *moda*– esas pedras naturais cheas de ocos e buracos que o tempo e a auga labraron e que, nun atentado contra o patrimonio natural, algún desaprehensivo arrincou vilmente dun leito fluvial para comerciar con elas. De se consolidar este tipo de dinámicas, a conclusión sobre o porvir da escultura pública non pode ser moi optimista. Nun proceso semellante ao experimentado polas programacións de televisión, cada vez máis banais e *aparvantes*, moitos xestores comprobaron que pode resultar rendíbel encher as cidades de enxendros co indigno e indignante obxectivo final de repoboar simbolicamente os espazos urbanos en sintonía co populismo imperante.

.../...

En torno ao devandito estado da cuestión xira esta proposta escultórica-antiesculturística na que Xoán Torres utiliza o tema da arte pública para reflexionar sobre a privatización dos espazos comúns; sobre a trivialización estética e a espectacularización demagóxica; sobre o seu avance incontrolábel por campos e cidades da man de iniciativas compracentes, engaioladas pola boa acollida que suscita na xente a colocación de calquera tipo de elemento ornamental; sobre a consideración simplista e alienante que engloba o clásico concepto de “escultura pública” dentro do máis amplo e rendíbel de “ornamentación e acondicionamento”. Nunha combinatoria que tende ao infinito, baseada na simple partición dun cadrado, o artista desprega un “boom” escultórico, epítome da proliferación icónica que nos asolaga e do omnipresente “boom” inmobiliario e consumista. O auxe do urbanismo e da comunicación viaria garante un aumento inusitado de interseccións, de encrucilladas nas que deberemos tomar algunha decisión. Así pois, ollo na próxima rotonda.

.../...

Interpretado nun contexto diacrónico, o xénero escultórico pode ser considerado como a manifestación máis xenuína do clasicismo e, por tanto, a que maior desconcerto sufriu durante o desenvolvemento da época contemporánea. Hoxe aceptamos como escultura un repertorio tan amplo de obxectos, signos e accións efémeras, que se fai case que inservíbel a denominación convencional. Con todo, o que chamamos *escultura pública* segue a ser o xénero artístico con maior vocación de perpetuidade; o máis implicado co contorno e o que máis nidiamente condensa os valores da época e do lugar aos que pertence. Rosalind Krauss vaticinara no seu célebre texto *A escultura no espazo expandido*, de 1979, que este xénero non podía seguir a funcionar na contemporaneidade coa “lóxica do monumento”, senón que tiña que buscar o seu camiño na vía aberta polas correntes posminimalistas, nomeadamente o que ela chamaba escultura “no campo expandido”. A historia veulle dar a razón á teórica norteamericana, mais hai un aspecto no que o seu vaticinio se materializou xustamente do revés; falamos, obviamente, da escultura pública, onde a realización de obras sustentadas na lóxica do monumento (ou sería mellor falar de monumentos sen lóxica?) avanzou descontroladamente por campos e cidades. Así, os xestores populistas, engaiolados pola boa acollida que a colocación de calquera tipo de elemento ornamental suscita na xente, levounos á consideración simplificadora de englobar o vello concepto de *escultura pública* dentro do máis amplo e rendíbel de *ornamentación e acondicionamento*. O que na revolución liberal do XIX se estableceu como nova orde estética e simbólica na estatuaria, arrebatando

o espazo á Igrexa e tentando dar un exemplo moral e laico, honrando ás virtudes cívicas personificadas con frecuencia polos heroes e os “pais da patria”, virou, a partir da “revolución neoliberal” de finais do XX, na lamentábel situación que estamos a tratar, caracterizada pola máis extrema trivialización estética e a espectacularización demagóxica. Esta fase, na que andamos, vai na vía de converter as cidades en ateigados parques temáticos onde –como acontece con todos os parques temáticos– o de menos sexa o propio contido e o de máis a banalización ritual. Por este camiño, un chega a fantasiar coa idea hiperbólica de que nun tempo non quede un só recuncho, rúa, parque, praza, rotonda ou lugar de interese sen a súa correspondente dotación pétreo, férreo ou bronceo en forma de monumento en honor á paz, á música, ás leiteiras, ás gaiotas, aos pescadores, á Valle Inclán, ás árbores, aos camioneiros, ao libro, a Mostovoi, aos nenos, á solidariedade, aos emigrantes, ás castañeiras, á vía láctea, aos avós... en fin, quizais cando todo este vasto programa iconográfico quede completo e xa a nosa vista non atope punto onde se pousar que non estea presidido por algunha peza pretendidamente escultórica, quizá, digo, nese intre comezaremos a comprender, por fin, o ata de agora enigmático significado daqueles megálitos que os nosos devanceiros da prehistoria se emperraban en erguer con tanta teimosía (sen *sponsors*, sen guindastres hidráulicos, sen cortes de cinta para os medios...), desafiando simbolicamente a, daquela, inalterada calma virxinal da paisaxe primixenia.

Jesús Valmaseda

Arquitectura da desolación

*Trouxeron putas a Eleusis
Cadáveres sentáronse ao banquete
Invitados pola usura*

EZRA POUND. CANTAR XLV

TROUXERON PUTAS A ELEUSIS. Habitamos un espazo profanado pola cobiza: casa/bunker do desexo, construción sen vans, ámbito pechado e claustrofóbico que entrebate con outros proxectos vitais á deriva. Espellismo da seguridade. En palabras do propio Valmaseda, o fogar, de xeito paradoxal, fainos vulnerables: ao acubillarnos exhibimos os nosos medos, naufragamos a mercé de todos os ventos.

É unha constante na obra deste escultor a súa actitude crítica, vixiante fronte a presión sen tregua á que nos someten as diferentes estruturas de dominación, responsábeis do modelado da experiencia sensíbel e da crecente homoxeneización das consciencias.

Memorábeis resultan, nesta dirección, as súas “TROQUELES” e “COMPORTAS” de 1992, que constitúen sen dúbida unha das creacións máis desacougantes da última escultura contemporánea, máis devastadoras aínda polo silencio e o recollemento sen estridencias con que se instalan entre nós, coma se o autor trasladase sutilmente, ao terreo formal, o comportamento sixiloso dos mecanismos responsábeis da configuración da sensibilidade.

Nítidas caixas de metal, precisas no seu funcionamento de falsas portas que pechan, sempre pechan, falsos vans. “*Non hai nelas espazo nin existe a súa posibilidade .../... abertas, amosando nada, coas súas asas tentadoras, ollándonos desde o seu absurdo, dispostas a presión*”, como afirmaba delas outro artista presente nesta exposición, Xosé Carlos Barros, no texto do catálogo daquela mostra. (*Presión*, Galería Bancelos, Vigo, 1992)

Estamos atrapados, convertémonos en súbditos da nosa propia incapacidade para rebelarnos, para xerar *vida non troquelada*. Un sentimento de perda sobrevoa todas as obras desta serie, un sentimento de perda, que non de renuncia, pois tomar conciencia do perdido é o primeiro requisito para a súa restitución. Porque realmente fixémonos pobres. “*fomos entregando unha*

porción tras outra da herdanza da humanidade, con frecuencia tendo que deixala na casa de empeño, por cen veces menos do seu valor, para que nos adianten a pequena moeda do actual.” (Walter Benjamin)

O traballo do artista preséntase así como un dique de resistencia fronte a clonación ideolóxica e os implantes de sentido inducidos pola industria do entretemento, unha defensa do persoal ante a apoteose nupcial do espectáculo e a mercancía. Pero o persoal ha de ser tamén froito dunha indagación, dun exercicio levado a cabo pola nosa capacidade de discernimento, para o cal a arte pode ser unha ferramenta da máxima utilidade. Todos teremos que enfrontarnos sen descanso á tarefa de rastrexar ata que punto o que chamamos intimidade se constrúe con retais postos en circulación polas industrias da conciencia: lixo do ciberespazo triturado e esmagado a gran presión para obter bloques compactos e manexables.

Se o eu é un *ready-made*, se atopamos feito o noso modo de sentir e de pensar, a arte ten que cultivar a nosa capacidade de discernimento, axudarnos a sobrevivir nas voltas do sentido e organizar a resistencia. *“O valor e a vixencia da arte reside precisamente en que aínda hoxe segue sendo a gran alternativa á homoxeneización sensíbel global da experiencia, a vía máis forte de afirmación da diferenza e a singularidade(...)/(...) a través do sinal que marca na configuración da sensibilidade, ensínanos o camiño para a decisión máis importante: para poder dicir non.” (José Jiménez).*



casus belli
refutación do contexto

Organiza



Colabora



Co mecenado de
TELEVÉS