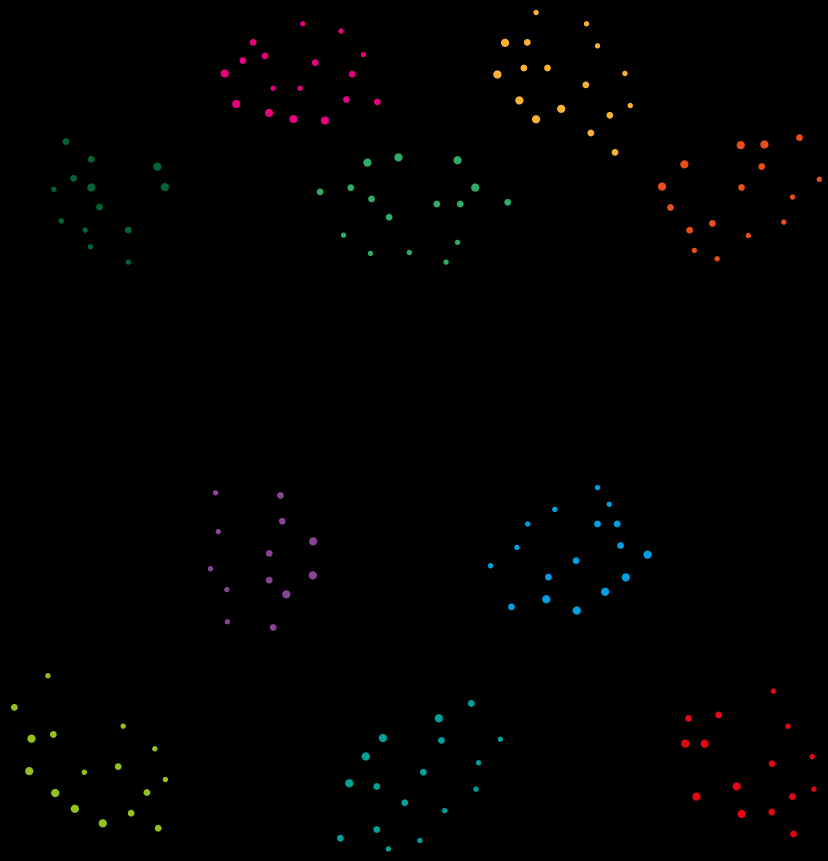
CAMPO DE SEMENTES



DO 15 DE ABRIL
AO 14 DE MAIO
DE 2021

CAMPO DE SEMENTES

COMISARIADO:
XOSÉ M. BUXÁN BRAN
SARA DONOSO

MARCOS COVELO

NATIVIDAD BERMEJO

XOÁN ANLEO

JUAN CARLOS MEANA

Mª COVADONGA BARREIRO

JUAN CARLOS ROMÁN

ELENA LAPEÑA

MARINA NÚÑEZ

JAVIER TUDELA

BASILISA FIESTRAS

XUNTA DE GALICIA

Xacobeo 21·22

Universidade Vigo

fundación_rac

Fundación Rac

Presidente
Carlos Rosón Gasalla

Vicepresidenta
Julieta Rojo Noguera

Secretario
Félix García González

Vogais
Dan Cameron
Lorena M. de Corral
Félix García González
Cecilia Pereira Marimón
J. Félix de Rivera García-Manzano
Carlota Rosón Rojo
Santiago Rosón Rojo

«Campo de sementes» foi unha exposición celebrada entre o 15 de abril e o 14 de maio de 2021 na Fundación Rac no marco das celebracións do 30 aniversario da creación da Facultade de Belas Artes de Pontevedra da Universidade de Vigo.

Agradecementos
Ás e aos artistas,
á Facultade de Belas Artes de Pontevedra,
a Carlos Rosón, da Fundación Rac
e a Anxo Lorenzo, Secretario Xeral
de Cultura da Xunta de Galicia.

Exposición

Comisariado
Xosé M. Buxán Bran
Sara Donoso

Coordinación da exposición
Sara Donoso

Catálogo

Coordinación editorial
Xosé M. Buxán Bran
Sara Donoso

Textos
Xosé M. Buxán Bran
Sara Donoso

Revisión lingüística
Área Normalización Lingüística
Universidade de Vigo

Edita
Fundación Rac
Consellería de Cultura,
Educación e Universidade
Xunta de Galicia

© da imaxes: Os autores
© dos textos: Os autores, 2021
© da edición: Fundación Rac

Deseño
David Carballal estudio gráfico, SL

Imprime
Gráficas Anduriña

ISBN: 978-84-09-40451-3
Depósito legal: PO 277-2022

ÍNDICE

MARCOS COVELO 20 | 23 62
NATIVIDAD BERMEJO 18 | 19 58
XOÁN ANLEO 10 | 11 50
JUAN CARLOS MEANA 32 | 33 72
Mª COVADONGA BARREIRO 14 | 15 54
JUAN CARLOS ROMÁN 38 | 39 78
ELENA LAPEÑA 28 | 29 68
MARINA NÚÑEZ 35 | 36 74
JAVIER TUDELA 42 | 43 82
BASILISA FIESTRAS 24 | 25 64

Román Rodríguez González
Conselleiro de Educación, Cultura e Universidade

Es bien conocida la frase de Pablo Picasso que dice que la inspiración tiene que encontrar a cualquier artista trabajando. En esa máxima está contenida una filosofía que debería estar grabada en la entrada de cualquier escuela de formación artística: frente a la tradicional mitología que apela a las musas como factor de diferenciación, el auténtico esfuerzo creativo exige formación, investigación, reflexión e interacción.

La muestra «Campo de sementes», celebrada en 2021 en la Fundación Rac de Pontevedra, es una representación evidente de este pensamiento. La colección recoge los trabajos pertenecientes a varias generaciones de docentes de la Facultad de Bellas Artes, dibujando así una cronología estética que permite evaluar las distintas sensibilidades artísticas y escuelas de pensamiento que se practican en el propio seno educativo.

Hablo aquí de una experimentación tanto formal como intelectual, que estudia cuidadosamente el material con el que trabaja para erigir una gramática inédita que antepone la singularidad por encima de la propia obviedad. Los distintos profesores reflejan así el poder de la formación como factor de exigencia pero también de estímulo, y consolidan la importancia de la educación en el desarrollo personal y, también, en el estrictamente profesional.

La preparación de cada una de estas piezas ejemplifica años de estudio y de evaluación de cada escuela artística y de cada singular manifestación creativa, dando lugar a un trabajo de tesis, de síntesis y de antítesis que, previo esfuerzo analítico, avanza hacia la construcción de un nuevo vistazo y de un nuevo diálogo con la propia identidad creativa.

Sea a través de la representación gráfica, de la imagen como límite o de la reconstrucción de la naturaleza a través de elementos artificiales, toda esta muestra reivindica el papel de la enseñanza como ampliador de horizontes y como dinamizador de la actividad creativa. Ninguno de los participantes podría haber conseguido la calidad y la muestra de talento que compone la retrospectiva sin antes haber estudiado a quien los precedió en los mismos términos.

A este respecto, la muestra constituye también una incitación o una motivación para el propio alumnado, que pueden ver en el esfuerzo de sus profesores las posibilidades creativas que arroja su propio futuro. Un futuro en el que la Facultad de Bellas Artes jugará sin duda un importante papel. Solo queda felicitar a los participantes en la muestra por su talento, siguiendo el propio título de la exposición: sembrando para que recojan los frutos los talentos que los sucederán.

Román Rodríguez González
Conselleiro de Educación, Cultura e Universidade

É ben coñecida a frase de Pablo Picasso que di que a inspiración ten que atopar a calquera artista traballando. Nesa máxima está contida unha filosofía que debería estar gravada na entrada de calquera escola de formación artística: fronte á tradicional mitoloxía que apela ás musas como factor de diferenciación, o auténtico esforzo creativo esixe formación, investigación, reflexión e interacción.

A mostra «Campo de sementes», celebrado en 2021 na Fundación Rac de Pontevedra, é unha representación evidente deste pensamento. A colección recolle os traballos pertencentes a varias xeracións de docentes da Facultade de Belas Artes, debuxando así unha cronoloxía estética que permite avaliar as distintas sensibilidades artísticas e escolas de pensamento que se practican no propio seo educativo.

Falo aquí dunha experimentación tanto formal como intelectual, que estuda coidadosamente o material co que traballa para erixir unha gramática inédita que antepón a singularidade por riba da propia obviedade. Os distintos profesores reflicten así o poder da formación como factor de esixencia pero tamén de estímulo, e consolidan a importancia da educación no desenvolvemento persoal e, tamén, no estritamente profesional.

A preparación de cada unha destas pezas exemplifica anos de estudo e de avaliación de cada escola artística e de cada singular manifestación creativa, dando lugar a un traballo de tese, de síntese e de antítese que, previo esforzo analítico, avanza cara a construción dunha nova ollada e dun novo diálogo coa propia identidade creativa.

Sexa a través da representación gráfica, da imaxe como límite ou da reconstrución da natureza a través de elementos artificiais, toda esta mostra reivindica o papel da ensinanza como ampliador de horizontes e como dinamizador da actividade creativa. Ningún dos participantes podería ter acadado a calidade e a mostra de talento que compón a retrospectiva sen antes ter estudado a quen os precedeu nos mesmos termos.

A este respecto, a mostra constitúe tamén unha incitación ou unha motivación para o propio alumnado, que poden ver no esforzo dos seus profesores as posibilidades creativas que arroxa o seu propio futuro. Un futuro no que a Facultade de Belas Artes xogará sen dúbida un importante papel. Só queda felicitar aos participantes na mostra polo seu talento, seguindo o propio título da exposición: sementando para que recollan os froitos os talentos que os sucederán.

ARTISTAS DOCENTES
EN LA FACULTAD DE BELLAS ARTES DE PONTEVEDRA

LA CONSTRUCCIÓN DE UN LEGADO

Xosé M. Buxán Bran
Sara Donoso
Comisariado

La exposición «Provisión de desvelos y vigilias» se organizó en 2003 en el Pazo da Cultura del Ayuntamiento de Pontevedra. Por primera vez se exhibían en conjunto, y en su práctica totalidad, los 43 artistas docentes que en esa altura trabajaban en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra.

Luego vino la muestra «En plenas facultades: artistas docentes de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra». Esta tuvo lugar en dos partes, en 2013 y en 2014, en el Museo de Pontevedra, comisariada por Ángel Cerviño y por Alberto González-Alegre. Fue la segunda vez en la que se exhibían las producciones, en esta ocasión, de 28 profesores artistas de la facultad.

Siete años después, en el año 2020, surge «De maestras e mestrados», en conmemoración de los treinta años de la creación de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. Tuvo lugar también en el Museo de Pontevedra y se centró en las creaciones de ocho profesoras artistas de la facultad en diálogo con ocho ex-alumnas afines a su trabajo.

Como continuación de esa muestra, por medio de un diseño editorial común a ambos catálogos, está ahora «Campo de sementes», en la Fundación Rac de Pontevedra, en 2021. En esta ocasión, diez artistas docentes de la facultad ofrecen una singular panorámica generacional, que abarca docentes casi de primera hora de la facultad hasta, por vez primera, antiguos alumnos que en la actualidad también son docentes en Bellas Artes en la UVigo. Esa unión de viejos y de nuevos creadores surgidos de ese trueque común se muestra también en el propio comisariado, en el que se juntan un profesor y una ex-alumna de la facultad para, entre ambos, discurrir el proyecto expositivo.

Ese repaso que hicimos por las exposiciones dedicadas al conjunto del profesorado de nuestra facultad muestra sobre todo un hecho: su extremada rareza, máxime cuando vemos a lo largo de los años las innumerables muestras colectivas e individuales en centros públicos y privados de renombre dedicadas al alumnado, o las individuales de las que disfrutó mucho del profesorado artista. Por todo ello, estas cuatro muestras dedicadas a los docentes en exclusividad resultan de enorme interés para entender la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra en conjunto y para visionar no solo las ya bien reconocidas obras de los discípulos, sino también las realizadas por sus maestras y maestros.

No cabe duda de que los grandes protagonistas de nuestra facultad tienen que seguir siendo esas nuevas generaciones que cada año surgen de las aulas, pero lo cierto es que ver en su totalidad las producciones de sus maestros resulta también crucial para tener un retrato exacto y mucho más completo de lo que significa la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra en la contemporaneidad artística gallega. En ese sentido, «Campo de sementes» trata de ser y de definir con más precisión los perfiles exactos de esas obras nacidas en ese lugar paradójico que está a caballo entre el aula de la universidad y el taller del artista.

ARTISTAS DOCENTES
NA FACULTADE DE BELAS ARTES DE PONTEVEDRA

A CONSTRUCIÓN DUN LEGADO

Xosé M. Buxán Bran
Sara Donoso
Comisariado

A exposición «Provisión de desvelos e vixilias» organizouse en 2003 no Pazo da Cultura do Concello de Pontevedra. Por primeira vez exhibíanse en conxunto, e na súa práctica totalidade, os 43 artistas docentes que nesa altura traballaban na Facultade de Belas Artes de Pontevedra.

Logo veu a mostra «En plenas facultades: artistas docentes da Facultade de Belas Artes de Pontevedra». Esta tivo lugar en dúas partes, en 2013 e en 2014, no Museo de Pontevedra, comisariada por Ángel Cerviño e por Alberto González-Alegre. Foi a segunda vez na que se exhibían as producións, desta volta, de 28 profesores artistas da facultade.

Sete anos despois, en 2020, xorde «De mestras e mestrados», co gallo dos trinta anos da creación da Facultade de Belas Artes de Pontevedra. Tivo lugar tamén no Museo de Pontevedra e centrouse nas creacións de oito profesoras artistas da facultade en diálogo con oito ex-alumnas afíns ao seu traballo.

Como continuación desa mostra, por medio dun deseño editorial común a ambos os catálogos, está agora «Campo de sementes», na Fundación Rac de Pontevedra, en 2021. Nesta ocasión, dez artistas docentes da facultade ofrecen unha singular panorámica xeracional, que abrangue docentes case de primeira hora da facultade ata, por vez primeira, antigos alumnos que na actualidade tamén son docentes en Belas Artes na UVigo. Esa unión de vellos e de novos creadores xurdidos dese troco común amósase tamén no propio comisariado, no que se xuntan un profesor e unha ex-alumna da facultade para, entre ambos, argallar o proxecto expositivo.

Ese repaso que fixemos polas exposicións dedicadas ao conxunto do profesorado da nosa facultade amosa sobre todo un feito: a súa extremada rareza, máxime cando vemos ao longo dos anos as innumerables mostras colectivas e individuais en centros públicos e privados de renome dedicadas ao alumnado, ou as individuais das que gozou moito do profesorado artista. Por todo iso, estas catro mostras dedicadas aos docentes en exclusividade resultan de enorme interese para entender a Facultade de Belas Artes de Pontevedra en conxunto e para visionar non só as xa ben recoñecidas obras dos discípulos, senón tamén as realizadas polas súas mestras e mestres.

Non cabe dúbida de que os grandes protagonistas da nosa facultade teñen que seguir a ser esas novas xeracións que cada ano xorden das aulas, pero o certo é que ver na súa totalidade as producións dos seus mestres resulta tamén crucial para ter un retrato exacto e moito máis completo do que significa a Facultade de Belas Artes de Pontevedra na contemporaneidade artística galega. Nese senso, «Campo de sementes» trata de ser e de definir con máis precisión os perfís exactos desas obras nacidas nese lugar paradoxal que está a cabalo entre a aula da universidade e o taller do artista.

En la producción de Anleo (Marín, Pontevedra, 1960) las palabras han ocupado un lugar esencial desde hace muchos años. Algo circular sobre lo que vuelve siempre, como ese gran círculo compuesto con una línea de texto que se repite todo alrededor: *Espacio circular un e outro e viceversa*, del mismo título y que firma ya tan temprano como 1980. Por eso pienso que merece la pena para entender estas piezas de la Fundación Rac, volver al lugar que viene ocupando la palabra en su obra. Ya en 1994 el crítico y comisario Juan de Nieves le prestó atención a esta cara de la obra artística de nuestro artista, el cual –según él–:

> Concibe la creación desde una triple investigación que tiene como elemento constitutivo el lenguaje en cuanto material manipulable; el trasvase de significados en las imágenes creadas por los *mass media*...[...]
> Desde la palabra Anleo entra de lleno en los márgenes de la poesía visual.
> [...]
> A partir de aquí el texto se plantea como unha estrutura elemental y reductiva constituida en juego de posibilidades semánticas y fonéticas. La correlación inmediata de las palabras da lugar a una contaminación de significados, que obliga al lector-espectador a participar activamente en otras posibles construcciones del texto. La disposición espacial va a permitir finalmente la aparición de una nueva complejidad.[1]

Véase también la valla publicitaria realizada en la ciudad de Pontevedra, pieza con la que participa en la XXIV Bienal de Pontevedra y que consistía en un texto que escribe sobre un plano de color rosa: «Verde natural céspede artificial», 1996.

Y en el marco de su participación en la muestra colectiva «De Asorei aos 90: a escultura moderna en Galicia», comisariada en 1997 por Mª Luisa Sobrino para el Auditorio de Galicia, de Santiago de Compostela, presenta *Un e outro*, 1997, dos alfombras circulares rosas donde escribe en la alfombra y en la pared la palabra «fabuloso».

Ese mismo año 1997 el artista publica un monográfico en el suplemento cultural «Chineses» de *O Correo Galego*, de Santiago de Compostela, y allí la presencia de las palabras vuelve a tener una plaza importante y sobre eso ya escribía yo mismo entonces.[2]

Luego, en 1998 en la exposición y posterior catálogo editado con motivo de su muestra individual en el Macuf de A Coruña nos encontramos con vinilos murales como *Monada* (1998) o *Fabuloso* (1998), donde rotula justamente esas palabras de los títulos introducidos en planos de color rosa, naranjas y verdes. Y también en 1998 y en ese mismo espacio museístico presenta *Go Girl go/Go lady go* (1998), palabras que, a su vez, rotula en verde y en naranxa en las puertas correderas de ese museo, hoy desaparecido.

En esa estela están también *Paraíso* e *Intrínseco*, ambas de 1998, para la galería Ad Hoc de Vigo. O *Brillo* (1999) para la Galería Trinta de Santiago de Compostela. Y con igual resolución gráfica, emblemática y cromática creará *Superficie* (2000) para la Galería Moriarty de Madrid. Palabras siempre como símbolo y metáfora que los visitantes encaran entre la duda y la sospecha hacia su significado y hacia su lugar como obra de arte.

En la gran muestra individual que el CGAC de Santiago de Compostela le dedica a Anleo en 2002 hay tres grandes pinturas murales en las que se escribía «visible» «membrana» (2002) y «ambiental» (1999-2000) y que, como viene siendo habitual, dota de igual título, acompaña de fondos monócromos de vivos colores y que combina a veces con sintéticos signos, marcas o anagramas. Y a propósito de estos vinilos murales del artista escribía Peio Aguirre en el catálogo del CGAC que:

Na produción de Anleo (Marín, Pontevedra, 1960) as palabras teñen ocupado un lugar esencial desde hai moitos anos. Algo circular sobre o que volve sempre, como ese gran círculo composto cunha liña de texto que se repite todo ao redor: *Espacio circular un e outro e viceversa*, e do mesmo título e que asina xa tan cedo como 1980. Por iso coido que paga a pena para entender estas pezas da Fundación Rac, volver ao lugar que vén ocupando a palabra na súa obra. E xa en 1994 o crítico e comisario Juan de Nieves prestáralle atención a esta faciana da obra artística do noso artista, o cal –segundo el–:

> Concibe a creación desde unha tripla investigación que ten como elemento constitutivo a linguaxe en canto material manipulable; o trasvasamento de significados nas imaxes creadas polos *mass media*...
> [...]
> Desde a palabra Anleo entra de cheo nas marxes da poesía visual.
> [...]
> A partir de aquí o texto formúlase como unha estrutura elemental e redutiva constituída en xogo de posibilidades semánticas e fonéticas. A correlación inmediata das palabras dá lugar a unha contaminación de significados, que obriga o lector-espectador a participar activamente noutras posibles construcións do texto. A disposición espacial vai permitir finalmente a aparición dunha nova complexidade.[1]

Velaí tamén o valo publicitario realizado na cidade de Pontevedra, peza co que participa na XXIV Bienal de Pontevedra e que consistía nun texto que escribe sobre un plano de cor rosa: «Verde natural céspede artificial», 1996.

E no marco da súa participación na mostra colectiva «De Asorei aos 90: a escultura moderna en Galicia», comisariada en 1997 por Mª Luisa Sobrino para o Auditorio de Galicia, de Santiago de Compostela, presenta *Un e outro*, 1997, dúas alfombras circulares rosas onde escribe na alfombra e na parede a palabra «fabuloso».

Nese mesmo ano 1997 o artista publica un monográfico no suplemento cultural «Chineses» de *O Correo Galego*, de Santiago de Compostela, e alí a presenza das palabras volve ter unha praza importante e sobre iso xa escribía eu mesmo naquela altura.[2]

Logo, en 1998 na exposición e posterior catálogo editado co gallo da súa mostra individual no Macuf da Coruña atopámonos con vinilos murais como *Monada* (1998) ou *Fabuloso* (1998), onde rotula xustamente esas palabras dos títulos inseridas en planos de cor rosa, laranxas e verdes. E tamén en 1998 e nese mesmo espazo museístico presenta *Go Girl go/ Go lady go* (1998), palabras que, á súa vez, rotula en verde e en laranxa nas portas corredoiras dese museo, hoxe desaparecido.

Nese ronsel están tamén *Paraíso* e *Intrínseco*, ambas de 1998, para a galería Ad Hoc de Vigo. Ou *Brillo* (1999) para a Galería Trinta de Santiago de Compostela. E con igual resolución gráfica, emblemática e cromática creará *Superficie* (2000) para a Galería Moriarty de Madrid. Palabras sempre como símbolo e metáfora que os visitantes encaran entre a dúbida e a sospeita cara ao seu significado e cara ao seu lugar como obra de arte.

Na gran mostra individual que o CGAC de Santiago de Compostela lle dedica a Anleo en 2002 hai tres grandes pinturas murais nas que se escribía «visible» «membrana» (2002) e «ambiental» (1999-2000) e que, como vén sendo habitual, dálles igual título, acompaña de fondos monócromos de vivas cores e que combina ás veces cuns sintéticos signos, marcas ou anagramas. E a propósito destes vinilos murais do artista escribía Peio Aguirre no catálogo do CGAC que:

Son difíciles de identificar como piezas de arte en su contexto específico y más bien implican una función interactiva con el espectador, mezclando elementos del *background*, rutina, confort, mensaje e *interface*. Justo aquellas cualidades que gracias a un uso crítico y eficaz del diseño gráfico permiten orientarse en el espacio público, institucional o en un reciente labirinto ciberespacial. Estos murales ayudan al espectador a encontrar su propio lugar en el espacio tridimensional y activan mecanismos de comunicación.
La utilización de tipografías está también medida. El significado de ua Cooper Black cursiva se engarza a los resultados festivos de su grupo de música Hands Up y una tipo Arial concuerda mejor con una situación espacial o un *display*.
Este término, *display*, es especialmente apropiado para definir la resolución formal de su trabajo. La obra desaparece literalmente para dar paso al *display* e al *layout*, la diseminación de elementos gráficos, sonoros, textuales y ambientales. La obra está repartida en la atmósfera y la presencia del espectador la activa. El significado no está en el objeto, sino en la volatilización, su desintegración controlada en las condiciones espaciales y discursivas de la institución o galería.
Especialmente los vinilos diseñados para a exposición *Lost in Sound* no CGAC (1999-2000) –Ambiental, Clube e Perrucas–, actúan como elementos insertados en la comunicación icónica y sinalética del museo y guían al espectador hacia los conciertos o eventos programados.[3]

1 Anleo, 1998: 149
2 Mi texto lo titulé «De la celebración de lo fabuloso y su encanto» y se publicó en el volumen editado por el Macuf. Ahí me detenía en el erotismo textual presente en algunos trabajos suyos de ese suplemento periodístico, y extracto algunas líneas: «Las obras de Xoán Anleo cuentan en muchas ocasiones con una palabra, con una frase o con un poema insertado en el catálogo que nos está dando pistas referidas a la importancia que para él tiene el factor sexual:
E ti
Preto
Sinto
Ese ceo
Ardente
Tan
A dentro.
Parruliño
Non sentes o mesmo? [...]
El alto voltaje erótico de esta composición parece contener su *pendant* en el divertimento sexual que Anleo continúa en otra obra en la que presenta la fotografía de un lujoso bolso de mano para señora y que es acompañado de la siguiente leyenda-anuncio-poema:
Open my door
E entra paseniño
Parruliño [...]
Jardín de las delicias en el que ampararse para el amor y una lujuriosa naturaleza con fenómenos atmosféricos que penetran a los amados:
Nese pexegueiro
Rosa
Cubríronte
De estrelas.
Lóstregos caían
Todos dentro». (Anleo, 1998: 123)
3 Anleo, 2002: 62

Xoán Anleo: Sen ti. A Coruña: MACUF, Museo de Arte Contemporánea Unión Fenosa, 1998
Xoán Anleo. Pontevedra: Servizo de Publicacións da Deputación de Pontevedra, 2001
Xoán Anleo: Fricción. Santiago de Compostela: CGAC Xunta de Galicia, 2002

Xoán Anleo
Unha forma pública de representar, 1992
Realizado para a Expo do 92 de Sevilla
no Pavillón de Galicia

Son difíciles de identificar como pezas de arte no seu contexto específico e máis ben implican unha función interactiva co espectador, mesturando elementos do *background*, rutina, confort, mensaxe e *interface*. Xusto aquelas calidades que grazas a un uso crítico e eficaz do deseño gráfico permiten orientarse no espazo público, institucional ou nun recente labirinto ciberespacial. Estes murais axudan o espectador a encontrar o seu propio lugar no espazo tridimensional e activan mecanismos de comunicación.
A utilización de tipografías está tamén medida. O significado duha Cooper Black cursiva engárzase aos resultados festivos do seu grupo de música Hands Up e unha tipo Arial concorda mellor cunha situación espacial ou un *display*.
Este termo, *display*, é especialmente apropiado para definir a resolución formal do seu traballo. A obra desaparece literalmente para dar paso ao *display* e ao *layout*, á diseminación de elementos gráficos, sonoros, textuais e ambientais. A obra está repartida na atmosfera e a presenza do espectador actívaa. O significado non está no obxecto, senón na volatilización, a súa desintegración controlada nas condicións espaciais e discursivas da institución ou galería.
Especialmente os vinilos deseñador para a exposición *Lost in Sound* no CGAC (1999-2000) –Ambiental, Clube e Perrucas–, actúan como elementos inseridos na comunicación icónica e sinalética do museo e guían o espectador cara aos concertos ou eventos programados.[3]

1 Anleo, 1998: 91
2 O meu texto tituleino «Da celebración do fabuloso e o seu engado» e publicouse no volume editado polo Macuf. Aí detíñame no erotismo textual presente nalgúns traballos seus dese suplemento xornalístico, e extracto algunhas liñas: «As obras de Xoán Anleo contan en moitas ocasións cunha palabra, cunha frase ou cun poema inserido no catálogo que nos está a dar pistas referidas á importancia que para el ten o factor sexual:
E ti
Preto
Sinto
Ese ceo
Ardente
Tan
A dentro.
Parruliño
Non sentes o mesmo? [...]
A alta voltaxe erótica desta composición parece conter o seu *pendant* no divertimento sexual que Anleo continúa noutra obra na que presenta a fotografía dun luxoso bolso de man para señora e que é acompañado da seguinte lenda-anuncio-poema:

Mª COVADONGA BARREIRO

Xosé M. Buxán Bran

La cuestión de la luz parece estar muy presente en la obra de Mª Covadonga Barreiro (Ares, A Coruña, 1983) cuando revisito por ejemplo el que fue su proyecto para la Sala Alterarte del Campus de Ourense (hasta ahora la monográfica más importante de la artista). Entonces su obra fotográfica se exhibía en una sala que estaba a oscuras tan solo iluminada por la luz que proyectaban sus propios trabajos, consistentes en cajas de luz y una vídeo proyección. Por un lado, estaban allí las fotografías de ventanas, cuadradas y rectangulares, donde la luz se filtraba por visillos y persianas, luz que surgía enmarcada por interiores oscuros. He ahí la pujante fuerza de la luz natural que conseguía tamizar las telas (*Últimos raios de sol en Arcadia*, 2015) o las persianas (*Atardecer en Macondo*, 2015) o los cristales esmerilados (*Escurece nas cidades invisíbeis*, 2015). Luego estaban aquellas otras obras, *Postas de sol en Barataria*, 2015 o *Cae a noite sobre Babel*, 2015, en las que la luz era artificial y emergía nuevamente desde la oscuridad hacia nosotros igualmente calmada y amortiguada por las lámparas con tulipas o las ampollas dr los cristales. Con ocasión de esa muestra, la comisaria, la artista Yolanda Herranz, reconocía que

> Es un negro que emite luz desde la trasera del soporte opaco, infundiéndole a la imagen un halo de escena intimista, extraña, nostálgica, presentida...
> [...]
> La incertidumbre de las imágenes no se resuelve, mantienen una tensión latente, un dilema indeciso e irresoluble.
> En otras obras la mirada se fuerza, así mismo, al concentrarse en la iluminación, persiguiendo el fulgor [...] Que suspenden la luz, que fijan el blanco y dilatan la grisalla sobre la penumbra.
> [...]
> El espacio real que se proyecta en la fotografía está situado a nuestro lado, nos acoge para introducirnos en la image, ofreciéndonos una abertura hacia el otro lado, hacia la luminosidad del espacio abierto. Hacia la luz miramos para poder imaginar otras realidades posibles, otros escenarios deseados.
> [...]
> La luz dirige la mirada aunque nuestra presencia se mantenga en la sombra.[1]

Y si, efectivamente, grisallas, como dice Herranz, por culpa de ese tránsito de unas fotografías que siendo a color pudieran ser en blanco y negro con sus claroscuros nítidos y contundentes de luz y sombra. Y después está ese ir «hacia el otro lado, hacia la luminosidad del espacio abierto» que, recuerda también Herranz y ejemplifica muy bien *Correspondances (pensando en Baudelaire)*, 2016, que presenta en la Fundación Rac de Pontevedra. Un tríptico fotográfico de fotos de nubes en cajas de luz al que, curiosamente, le cuadran bien también estas reflexiones que Herranz escribe en otro momento de su texto para el catálogo y que parecen pensadas *ex profeso* para esta obra que se exhibe en «Campo de sementes»:

> La naturaleza se revela como esperanza de un nuevo amanecer... y una, y otra, y otra vez más, después del anochecer... la oscuridad.
> La inmensidad de la sombra que seguirá al ocaso... concluyendo el día... el fin de la existencia...
> Sombra que avanza hacia las tinieblas de la noche... y de la que surgirá una diferente madrugada.
> El resplandor crepuscular es la caída y la salida del sol; el alejamiento y el despuntar de la luz...
> El alba y el atardecer...

> *Open my door*
> *E entra paseniño*
> *Parruliño* [...]
> Xardín das delicias no que acubillarse para o amor e unha luxuriosa natureza con fenómenos atmosféricos que penetran os amados:
> *Nese pexegueiro*
> *Rosa*
> *Cubríronte*
> *De estrelas.*
> *Lóstregos caían*
> *Todos dentro»*. (Anleo, 1998: 29)

3 Anleo, 2002: 54

Xoán Anleo: Sen ti. A Coruña: MACUF, Museo de Arte Contemporánea Unión Fenosa, 1998
Xoán Anleo. Pontevedra: Servizo de Publicacións da Deputación de Pontevedra, 2001
Xoán Anleo: Fricción. Santiago de Compostela: CGAC Xunta de Galicia, 2002

Mª COVADONGA BARREIRO

Xosé M. Buxán Bran

A cuestión da luz semella estar moi presente na obra de Mª Covadonga Barreiro (Ares, A Coruña, 1983) cando revisito, por exemplo, o que foi o seu proxecto para a Sala Alterarte do campus de Ourense (ata agora a monográfica máis importante da artista). Daquela, a súa obra fotográfica exhibíase nunha sala que estaba a escuras, tan só alumeada pola luz que proxectaban os seus propios traballos, consistentes en caixas de luz e unha vídeo proxección. Por unha banda, estaban alí as fotografías de xanelas, cadradas e rectangulares, onde a luz se peneiraba por cortinas finas e por persianas, luz que xurdía enmarcada por interiores escuros. Velaí a puxante forza da luz natural que conseguían filtrar as teas (*Últimos raios de sol en Arcadia*, 2015), ou as persianas (*Atardecer en Macondo*, 2015), ou os cristais esmerilados (*Escurece nas cidades invisibles*, 2015). Logo estaban outras obras, *Postas de sol en Barataria* (2015) ou *Cae a noite sobre Babel* (2015), nas que a luz era artificial e emerxía novamente dende a escuridade cara a nós igualmente calma e amortiguada polas lámpadas con tulipas ou as ampolas dos cristais. Con ocasión desa mostra, a comisaria, a artista Yolanda Herranz, recoñecía que:

> É un negro que emite luz dende a traseira do soporte opaco, infundíndolle á imaxe un halo de escena intimista, estraña, nostálxica, presentida...
> [...]
> A incerteza das imaxes non se resolve, manteñen unha tensión latente, un dilema indeciso e irresoluble.
> Noutras obras a mirada fórzase, así mesmo, ao se concentrar na iluminación, perseguindo o fulgor [...] Que suspenden a luz, que fixan o branco e dilatan a grisalla sobre a penumbra.
> [...]
> O espazo real que se proxecta na fotografía está situado ao noso lado, acóllenos para nos introducir na imaxe, ofrecéndonos unha abertura cara ao outro lado, cara á luminosidade do espazo aberto. Cara á luz miramos para poder imaxinar outras realidades posibles, outros escenarios desexados.
> [...]
> A luz dirixe a ollada aínda que a nosa presenza se manteña na sombra.[1]

Mª Covadonga Barreiro
Posta de sol en Barataria, 2015

La aproximación al final y el comienzo del inicio... morir, renacer, vivir...
En el crepúsculo se atesoran recuerdos persistentes y replandecen los sueños inolvidables.
Allí, donde la eternidad se encuentra en un instante.[2]

Una luz atmosférica atenuada aquí (antes fuera con visillos, persianas o lámparas) por masas de cristales de hielo (eso es al fin y al cabo lo que son las nubes) y que tamizan la energía debordante de una luz del sol que, con todo, logra llegar hasta nosotros haciendo luminosas esas masas algodonosas de blanco que inundan nuestra mirada. Dice Mª Covadonga que las nubes son«como potencias evocadoras y simbólicas, evidencian el mundo y lo real como un misterio por descifrar» y así cita las *Correspondances* de Baudelaire:

...Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent...

Entonces, no puedo evitar pensar en diversos trabajos del artista cubano estadounidense Félix González-Torres, entre ellos, *Sin título (Pasaporte)*, 1991, donde reproduce fotos en blanco y negro de nubes en las hojas impresas de un cuadernito que reúne en una pila y ofrece a los visitantes de la exposición para que se lleven consigo como pasaporte con el que poder cruzar otras fronteras, tal como decía Nancy Spector en el catálogo dedicado al artista polo CGAC de Santiago de Compostela «[...] anuncian traxectos aínda por facer e fronteiras aínda por cruzar, viaxes non só entre puntos xeográficos senon tamén entre espazos interiores, ontolóxicos, territorio de negociación entre o psicolóxico, o sexual, e o social [...] pasaporte [que] non deixa lugar para os códigos ou as restricións de identificación; non ten espazo para as lembranzas. É máis ben, unha invitación a soñar».[3] Y Spector cita también a bell hooks cuando este escribe a propósito de esa misma obra: «Un pasaporte de nubes escuras [...] móvenos a un espazo máis aló da historia, un espazo de misterio onde non hai arquivos, non hai documentación, nada para facer lembrar. O que se captura nesta obra é un momento de extrema unidade na que a experiencia da unión... transcende o eido dos sentidos. Non existe ninguna frontera. Non existen os límites.» (Spector 1996: 84). Pienso, en definitiva, que en esa misma atmósfera están las nubes llenas de agua y luz que Mª Covadonga nos muestra en esas «correspondencias» suyas que, por cierto, son justamente eso mismo: puras

E si, efectivamente, grisallas, como di Herranz, por mor dese tránsito dunhas fotografías que sendo a cor puidesen ser en branco e negro cos seus claroscuros nidios e contundentes de luz e de sombra. E logo está ese ir «cara ao outro lado, cara á luminosidade do espazo aberto» que, lembra tamén Herranz e exemplifica moi ben *Correspondances (pensando en Baudelaire)*, 2016, presenta na Fundación Rac de Pontevedra. Un tríptico fotográfico de fotos de nubes en caixas de luz ao que, curiosamente, lle acaen ben tamén estas reflexións que Herranz escribe noutro intre do seu texto para o catálogo, e que parecen caviladas *ex profeso* para esta obra que se exhibe en «Campo de sementes»:

A natureza revélase como esperanza dun novo amencer... e unha, e outra, e outra vez máis, despois do anoitecer... a escuridade.
A inmensidade da sombra que seguirá ao ocaso... concluíndo o día... a fin da existencia...
Sombra que avanza cara ás tebras da noite... e da que xurdirá unha diferente madrugada.
O resplandor crepuscular é a caída e a saída do sol; o afastamento e o espontar da luz...
O abrente e o empardecer...
A aproximación ao final e o comezo do inicio... morrer, renacer, vivir...
No crepúsculo atesóuranse recordos persistentes e resplandecen os soños inesquecibles.
Alí, onde a eternidade se atopa nun instante.[2]

Unha luz atmosférica atenuada aquí (antes fora con cortinas finas, persianas ou lámpadas) por masas de cristais de xeo (iso é ao cabo o que son as nubes) e que peneiran a enerxía desbordante dunha luz do sol que, con todo, logra chegar ata nós facendo luminosas esas masas algodoeiras de branco que inundan a nosa ollada. Di Mª Covadonga que as nubes son «*como potencias evocadoras y simbólicas, evidencian el mundo y lo real como un misterio por descifrar*» e, daquela, cita as *Correspondances* de Baudelaire:

...Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent...

Entón, non podo evitar pensar en diversos traballos do artista cubano estadounidense Félix González-Torres, entre eles, *Sen título (Pasaporte)*, 1991, onde reproduce fotos en branco e negro de nubeiros nas follas impresas dun caderniño que reúne nunha pía e que lles ofrece aos e ás visitantes da exposición para que leven consigo a xeito de pasaporte co que poder cruzar outras fronteiras. Tal e como dicía Nancy Spector no catálogo dedicado ao artista polo CGAC de Santiago de Compostela: «[...] anuncian traxectos aínda por facer e fronteiras aínda por cruzar, viaxes non só entre puntos xeográficos senón tamén entre espazos interiores, ontolóxicos, territorio de negociación entre o psicolóxico, o sexual, e o social [...] pasaporte [que] non deixa lugar para os códigos ou as restricións de identificación; non ten espazo para as lembranzas. É máis ben unha invitación a soñar».[3] E Spector cita tamén a *bell hooks* cando este escribe a propósito desa mesma obra: «Un pasaporte de nubes escuras [...] móvenos a un espazo máis aló da historia, un espazo de misterio onde non hai arquivos, non hai documentación, nada para facer lembrar. O que se captura nesta obra é un momento de extrema unidade na que a experiencia da unión... transcende o eido dos sentidos. Non existe ningunha fronteira. Non existen os límites» (Spector, 1996: 84). Coido, en definitiva, que nesa mesma atmosfera están as nubes cheas de auga e de luz que Mª Covadonga nos amosa nesas «correspondencias» súas que, por certo, son xustamente iso mesmo: puras misivas

misivas aéreas para alumbrar la mirada y el pensamiento, para oxigenarnos, para transportarnos como si se tratase de cartas y mensaxes hacia lugares donde esponjar el alma en plenitud entre esos nubarrones de brisas húmedas y algodonosas dadoras de cálida luz.

1 Herranz, 2016: 199
2 Herranz, 2016: Ibíd.
3 Spector, 1996: 55

Herranz, Yolanda (2016) «Crepúsculos: Esperas e abandonos» En Buxán Bran, Xosé M. (Ed.) (2016) *Estado crítico 2: 10 comisarios 10 artistas*. Ourense: Difusora de letras, artes e ideas.
Spector, Nacy (1996) Felix González-Torres. Santiago de Compostela: CGAC Xunta de Galicia.

NATI BERMEJO

Sara Donoso

Nati Bermejo trabaja desde un universo subjetivo y realista que cruza frecuentemente al espacio de la abstracción. Sus dibujos de gran formato nos enfrentan a la asunción de un más allá de la imagen, ampliando la experiencia emocional para conducir a la mente hacia un nuevo modo de mirar que entrelaza, en ocasiones, la categoría estética de lo terrible y la belleza. Sus imágenes son magnéticas, sumidas en esa cadencia poética característica del blanco y negro que hace bailar el espectro cromático hasta reducirse al mínimo, magnificando las luces y las sombras en un intenso ejercicio de tenebrismo controlado. El dominio técnico que experimenta en la combinación del guache, el pastel y el grafito logran un acercamiento casi físico a la obra, desvelando los secretos de la materia, sus texturas, trazos y matices. Señala así su interés por el dibujo acercándonos al proceso:

> Cuando dibujamos algo real y nos perdemos en el detalle desaparecen las medidas reales de las cosas, de ahí a la abstracción hay solo un paso. [...] Uso el dibujo como método para entender o conocer las cosas. Lo que muestro es lo que sé, lo que descubro. El espectador se hace cómplice de algo que también sabe, o ve algo nuevo que le había pasado desapercibido.
> [...]
> No me interesa el realismo fotográfico, para eso están las fotos . Si lo necesito represento imágenes de una forma realista. Me interesan cosas como la intensidad que aporta el uso de los materiales y sus cualidades sensoriales: la apariencia metálica del grafito o aterciopelada del pastel y los hallazgos en el proceso de dibujar.[1]

Estas afirmaciones denotan una visión global de la obra en la que confluyen tanto el aspecto conceptual como el formal pero también añaden otras consideraciones sobre el propio acto de crear. Se asume una postura de reinterpretación de lo real en la que ya no es determinante la precisión técnica sino más bien una metodología consciente de las aportaciones sensoriales del conjunto. Hay veladuras, sombreados, trazos dinámicos y otros leves, como una nota, líneas que fugan y parecen llevarnos al abismo, puntos de luz algunas veces cegadores u otros recursos estilísticos que estimulan el carácter háptico del dibujo, al tiempo que hacen intuir la mano de la artista; subrayando cada trazo en un ejercicio de repetición mientras recorre físicamente el espacio del papel.

Se aprecia, en la trayectoria de Nati Bermejo, una atracción por el acontecimiento, o accidente, como generador de cambio; aquello que libera el encorsetamiento para dar lugar

aéreas para alumear a mirada e o pensamento, para osixenarnos, para transportarnos coma se se tratase de cartas e de mensaxes cara a lugares onde esponxar a alma en plenitude entre esas nebulosas brisas húmidas e algodoeiras dadoras de cálida luz.

1 Herranz, 2016: 131
2 Herranz, 2016: 132
3 Spector, 1996: 55

Herranz, Yolanda (2016) «Crepúsculos: Esperas e abandonos» En Buxán Bran, Xosé M. (Ed.) (2016) *Estado crítico 2: 10 comisarios 10 artistas*. Ourense: Difusora de letras, artes e ideas.
Spector, Nacy (1996) Felix González-Torres. Santiago de Compostela: CGAC Xunta de Galicia.

NATI BERMEJO

Sara Donoso

Nati Bermejo traballa desde un universo subxectivo e realista que cruza frecuentemente ao espazo da abstracción. Os seus debuxos de gran formato enfróntannos á asunción dun máis aló da imaxe, ampliando a experiencia emocional para conducir a mente cara a un novo modo de mirar que entrelaza, en ocasións, a categoría estética do terrible e a beleza. As súas imaxes son magnéticas, sumidas nesa cadencia poética característica do branco e do negro que fai bailar o espectro cromático até reducirse ao mínimo, magnificando as luces e as sombras nun intenso exercicio de tenebrismo controlado. O dominio técnico que experimenta na combinación da augada, o pastel e o grafito logran un achegamento case físico á obra, desvelando os segredos da materia, as súas texturas, os trazos e os matices. Sinala así o seu interese polo debuxo achegándonos ao proceso:

> Cando debuxamos algo real e perdémonos no detalle desaparecen as medidas reais das cousas, de aí á abstracción hai só un paso. [...] Uso o debuxo como método para entender ou coñecer as cousas. O que mostro é o que sei, o que descubro. O espectador faise cómplice de algo que tamén sabe, ou ve algo novo que lle pasou desapercibido.
> [...]
> Non me interesa o realismo fotográfico, para iso están as fotos. Se o necesito represento imaxes dunha forma realista. Interésanme cousas como a intensidade que achega o uso dos materiais e as súas calidades sensoriais: a aparencia metálica do grafito ou aveludada do pastel e os achados no proceso de debuxar. [1]

Estas afirmacións denotan unha visión global da obra na que conflúen tanto o aspecto conceptual coma o formal pero tamén engaden outras consideracións sobre o propio acto de crear. Asúmese unha postura de reinterpretación do real na que xa non é determinante a precisión técnica senón máis ben unha metodoloxía consciente das achegas sensoriais do conxunto. Hai veladuras, sombreados, trazos dinámicos e outros leves, como unha nota, liñas que foxen e parecen levarnos ao abismo, puntos de luz algunhas veces cegadores ou outros recursos estilísticos que estimulan o carácter háptico do debuxo, á vez que fan intuír a man da artista; subliñando cada trazo nun exercicio de repetición mentres percorre fisicamente o espazo do papel.

Apréciase, na traxectoria de Nati Bermejo, unha atracción polo acontecemento, ou accidente, como xerador de cambio; aquilo que libera a opresión para dar lugar a unha sorte

a una suerte de caos que modifica la naturaleza de las cosas y abraza la tensión, el desorden. Desde un juego teatral barroquizado, muchos de sus trabajos devuelven escenarios cotidianos, reconocibles, que semejan extraños en esa característica congelación del instante donde se revierte el grado de identificación del espacio para simular la conmoción de la materia. Exprime así el comportamiento de determinados fenómenos como la niebla, la nieve o la tormenta, paraliza su acción para operar sobre la mirada y situarnos metafóricamente en el lugar de los hechos. La naturaleza se *artealiza*[2] bajo su percepción, subordinada a una construcción estética y cultural, sin dejar de enmarcar el sobrecogimiento por cada una de sus manifestaciones. La serie *Variaciones. Nieve N -120* (2020) refleja claramente esta idea, acompasando lo onírico con lo objetivo en una misteriosa sensación de apacibilidad que hace rebotar el pensamiento y nos sumerge en la contemplación:

> Los dibujos pertenecen a una serie: la contemplación de la nieve que cae por la noche en un viaje en autobús. En la contemplación se producen ensoñaciones en las que entran en juego, al unísono, elementos sensoriales y conceptuales: el tiempo que marca el reloj digital del autobús, el estado hipnótico que produce la nieve cayendo, el calor adormecedor de la calefacción, el sonido rítmico y el movimiento del limpiaparabrisas provocan un estado semiinconsciente de la percepción. En mis dibujos, entre lo que llamamos percepción real y lo que parece una abstracción no existe diferencia. La una nos lleva a la otra. Es cuestión de un cambio de escala. Un efecto *zoom*.[3]

Puede que un vistazo superficial eluda el carácter artificial de la escena; aquellos elementos que aportan la información contextual necesaria para sugerir ese interior tranquilo, ese refugio ante la intemperie que simboliza el autobús. Es *a posteriori* cuando los ojos, ya familiarizados a una lectura global, analizan otros detalles para perderse en el imaginario propuesto por Nati Bermejo donde colisionan las sensaciones, asimiladas desde la materialidad propia del dibujo. Se trata, si seguimos esta idea de la semiinconsciencia, de un desierto de incertidumbres que conduce a la difusión de lo real, aunque en este caso las imágenes nos sitúen entre una red de apreciaciones amortiguadas entre lo mágico, lo alucinado y lo concreto.

1 Declaraciones de la artista recogidas en una entrevista realizada para este texto.
2 V. Roger, 2007: 21-23.
3 Declaraciones de la artista recogidas en una entrevista realizada para este texto.

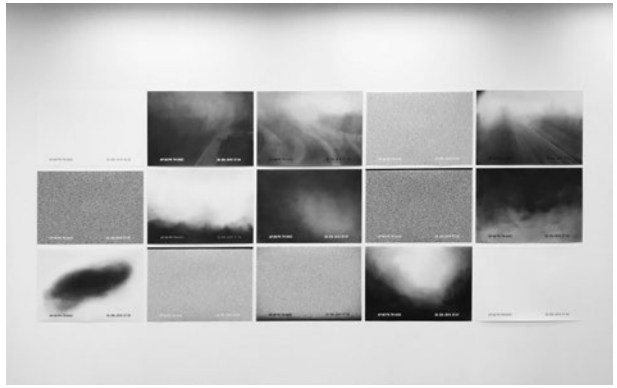
V. Roger, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007

MARCOS COVELO

Sara Donoso

Analizar, revisar, documentarse, *googlear*, explorar, navegar, cuestionarse y volver a observar. Este es el devenir que traza el trabajo de Marcos Covelo, que se desprende como un engranaje de acumulaciones *a priori* inconexas donde finalmente todo encaja en un equilibrio entre rotundo y sutil. Con la mirada puesta en lo pictórico, sus piezas se exponen a una metamorfosis continua para reivindicar el interés por las tres dimensiones, abrazando así los presupuestos de la escultura y la instalación. Se amalgaman los procesos de análisis y síntesis formal, muchas veces advertidos a través de la descomposición de la imagen, con discursos cruzados que introducen cuestiones como la hiperconectividad o la sobreexposición de información.

Natividad Bermejo
Variaciones-niebla. AP-68



de caos que modifica a natureza das cousas e abraza a tensión, a desorde. Desde un xogo teatral barroquizado, moitos dos seus traballos devolven escenarios cotiáns, recoñecibles, que semellan estraños nesa característica conxelación do instante onde se reverte o grao de identificación do espazo para simular a conmoción da materia. Espreme así o comportamento de determinados fenómenos como a néboa, a neve ou a tormenta, paraliza a súa acción para operar sobre a mirada e situarnos metaforicamente no lugar dos feitos. A natureza *artealízase*[2] baixo a súa percepción, subordinada a unha construción estética e cultural, sen deixar de enmarcar o arrepío por cada unha das súas manifestacións. A serie *Variaciones. Nieve N -120* (2020) reflicte claramente esta idea, compasando o onírico co obxectivo nunha misteriosa sensación de tranquilidade que fai rebotar o pensamento e mergúllanos na contemplación:

> Os debuxos pertencen a unha serie: a contemplación da neve que cae pola noite nunha viaxe en autobús. Na contemplación prodúcense fantasías nas que entran en xogo, ao unísono, elementos sensoriais e conceptuais: o tempo que marca o reloxo dixital do autobús, o estado hipnótico que produce a neve caendo, a calor adormecedora da calefacción, o son rítmico e o movemento do limpaparabrisas provocan un estado semiinconsciente da percepción. Nos meus debuxos, entre o que chamamos percepción real e o que parece unha abstracción non existe diferenza. A unha lévanos á outra. É cuestión dun cambio de escala. Un efecto *zoom*.[3]

Pode que unha ollada superficial eluda o carácter artificial da escena; os elementos que achegan a información contextual necesaria para suxerir ese interior tranquilo, ese refuxio ante a intemperie que simboliza o autobús. É *a posteriori* cando os ollos, xa familiarizados a unha lectura global, analizan outros detalles para perderse no imaxinario proposto por Nati Bermejo onde chocan as sensacións, asimiladas desde a materialidade propia do debuxo. Trátase, se seguimos esta idea da semiinconsciencia, dun deserto de incertezas que conduce á difusión do real, aínda que neste caso as imaxes nos sitúen entre unha rede de apreciacións amortecidas entre o máxico, o alucinado e o concreto.

1 Declaracións da artista recollidas nunha entrevista realizada para este texto. (Cita traducida)
2 V. Roger, 2007: 21-23.
3 Declaracións da artista recollidas nunha entrevista realizada para este texto. (Cita traducida)

V. Roger, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007

Marcos Covelo
Mr. DO, 2015

Su obra habita un espacio donde caben la sociedad del exceso y de la hipertrofia pero también el abordaje estético, en ocasiones barroco, y una mirada atenta a las derivaciones formales del material. En ambos casos, atendemos a un interés por la idea de collage como dispositivo emisor y clasificador de información. Si en las primeras vanguardias Georges Braque y Picasso se disputaban, entre otros, el trono de haber introducido el collage como técnica artística y el resto de los *ismos* multiplicaban sus posibilidades, la actualidad ha generado un nuevo paisaje susceptible de ser interpretado a través de este medio; una concatenación de fragmentos que atraviesan nuestras lecturas de la contemporaneidad y que permiten advertir tanto las diferencias como los paralelismos con aquellos trabajos pioneros:

> Es cierto que el collage dentro de mi obra tiene una conexión directa en cuanto a estética, pero sobre todo me gusta resaltar la conexión que existe en la «Manera de hacer-pensar». Es decir, cuando tradicionalmente planteamos un collage, la primera fase del trabajo se cierne en recopilar diferentes imágenes/elementos a través de diversas fuentes. A partir de todo ese imaginario, podría ir acotando la búsqueda conforme a la composición, forma y color.
>
> [...] Una de las cosas que más me atrae del proceso del collage es la accidentalidad que se cierne en los resultados. Hoy en día, a través de los *mass-media*, este juego de significantes y significados se ve tremendamente amplificado a través de la vasta cantidad de fuentes de información que existen. [...] No creo que se trate de un nuevo «collage de la información», sino de una manera de reciclar y reinterpretar nuestro imaginario actual y pasado.[1]

También llama la atención el modo de configurar plásticamente la obra, todas esas bifurcaciones que dan lugar a un conjunto global pero múltiple en recursos, donde no solo el material exhala sus cualidades sino que dialoga además con el espacio, tornándose arquitectónico, y con diferentes elementos que reformulan los binomios pintura-escultura muchas veces desde una clave lúdica. Hay, en el caso de la serie de manchas cerámicas (*Manchas*, 2019), un acercamiento a la idea de accidente: a esa pintura derramada que simula fuera de control donde parecen sincronizarse el gesto y su contención. Estas piezas tienen su origen años atrás, en una sucesión de investigaciones visuales sobre papel posteriormente canalizadas desde el plano escultórico donde Covelo comienza a interrogarse por las connotaciones formales y cromáticas del material. Alumbrando una interesante tensión entre la rigidez propia de la cerámica y la apariencia blanda y fluida de la mancha pictórica, se produce un efecto inquietante que atrapa e intensifica la atención. Otros de los aspectos clave de estas piezas son el color y el acabado, sobre lo cual Marcos Covelo comenta:

MARCOS COVELO

Sara Donoso

Analizar, revisar, documentarse, *googlear*, explorar, navegar, cuestionarse e volver observar. Este é o devir que traza o traballo de Marcos Covelo, desprendido como unha engrenaxe de acumulacións *a priori* inconexas onde finalmente todo encaixa nun equilibrio entre o rotundo e o sutil. Coa mirada posta no pictórico, as súas pezas expoñen unha metamorfose continua para reivindicar o interese polas tres dimensións, abrazando así os orzamentos da escultura e a instalación. Amalgámanse os procesos de análise e síntese formal, moitas veces advertidos a través da descomposición da imaxe, con discursos cruzados que introducen cuestións como a hiperconectividade ou a sobreexposición da información.

A súa obra habita un espazo onde caben a sociedade do exceso e da hipertrofia pero tamén a abordaxe estética, en ocasións barroca, e unha mirada atenta ás derivacións formais do material. En ambos os casos, atendemos a un interese pola idea da colaxe como dispositivo emisor e clasificador de información. Se nas primeiras vangardas Georges Braque e Picasso se disputaban, entre outros, o trono de introducir a colaxe como técnica artística e o resto dos *ismos* multiplicaban as súas posibilidades, a actualidade xerou unha nova paisaxe susceptible de ser interpretada a través deste medio; unha concatenación de fragmentos que atravesan as nosas lecturas da contemporaneidade e que permiten advertir tanto as diferenzas coma os paralelismos con aqueles traballos pioneiros:

> É certo que a colaxe dentro da miña obra ten unha conexión directa en canto á estética, pero sobre todo gústame resaltar a conexión que existe na «Maneira de facer-pensar». É dicir, cando tradicionalmente expomos unha colaxe, a primeira fase do traballo cérnese en recompilar diferentes imaxes/elementos a través de diversas fontes. A partir de todo ese imaxinario, podería ir acoutando a procura conforme á composición, forma e cor.
> [...] Unha das cousas que máis me atrae do proceso da colaxe é a accidentalidade que se cerne nos resultados. Hoxe en día, a través dos *mass-media*, este xogo de significantes e significados vese tremendamente amplificado a través da vasta cantidade de fontes de información que existen. [...] Non creo que se trate dunha nova «colaxe da información», senón dunha maneira de reciclar e reinterpretar o noso imaxinario actual e o pasado.[1]

Tamén chama a atención o modo de configurar plasticamente a obra, todas esas bifurcacións que dan lugar a un conxunto global pero múltiple en recursos, onde non só o material exhala as súas calidades senón que dialoga ademais co espazo, tornándose arquitectónico, e con diferentes elementos que reformulan os binomios pintura-escultura moitas veces desde unha clave lúdica. Hai, no caso da serie de manchas cerámicas (2019), un achegamento á idea de accidente: a esa pintura derramada que simula fóra de control onde parecen sincronizarse o xesto e a súa contención. Estas pezas teñen a súa orixe anos atrás, nunha sucesión de investigacións visuais sobre papel posteriormente canalizadas desde o plano escultórico onde Covelo comeza a cuestionarse polas connotacións formais e cromáticas do material. Alumando unha interesante tensión entre a rixidez propia da cerámica e a aparencia branda e fluída da mancha pictórica, prodúcese un efecto inquietante que atrapa e intensifica a atención. Outros dos aspectos crave destas pezas son a cor e o acabado, aspecto sobre o cal Marcos Covelo comenta:

> Normalmente as cores en cerámica termínanse cun vidrado, en canto aos engobes ou acabados mate vese o pigmento puro fixado á arxila. No meu caso, obtiven por accidente unha superficie parecida á dun papel de lixa groso, o cal me pareceu moi interesante. Tiven que investigar e volver realizar

Normalmente los colores en cerámica se terminan con un vidriado, en cuanto a los engobes o acabados mate se ve el pigmento puro fijado a la arcilla. En mi caso, obtuve por accidente una superficie parecida a la de un papel de lija grueso, el cual me pareció muy interesante. Tuve que investigar y volver a realizar muchas pruebas para poder conseguir un resultado parecido. El pigmento se muestra puro y esto hace que se aleje de todo aquello que tenemos preconcebido como cerámica. Esa presencia se acerca mucho a aspectos pictóricos y se crea de nuevo un discurso entre los límites de escultura y pintura.[2]

Transgredir, o difuminar, esos límites induce una desviación, una provocación o resquebrajamiento del discurso que, de nuevo, nos conduce hasta el punto da partida: la sociedad del exceso, la conectividad y sus fantasmas: «Esta sobreexposición de información a la que nos someten los *mass-media* tiene una relación directa con esa amalgama abstracta de colores que conforma mi cuadros. No se entiende nada, hay demasiado ruido y nos cuesta discernir qué información es importante y cuál no».[3] Las manchas, funcionando como elementos comunicantes entre diversas formas, actúan a su vez como espacios de tránsito y de reposo visual, como el sosiego que precede a la tormenta, pero también reivindican sus peculiaridades en función del formato, semejándose a «una melodía, con diferentes ritmos, silencios, texturas o tonalidades en la composición».[4]

1 Covelo, 2016: 83.
2 Entrevista a Marcos Covelo realizada por Sara Donoso para la web de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. (belasartes.uvigo.es/es/entrevistas/entrevista-a-marcos-covelo/)
3 Ídem.
4 Ídem.

Covelo, Marcos. «The answer dialogue is blowin'in the wind». Conversación entre Nono Bandera, Marcos Covelo, Francisco Porto, Ignacio Pérez-Jofre y Javier Tudela. En VV.AA: *The answers are blowin'in the wind*. Pontevedra: Fundación Rac, 2016

BASILISA FIESTRAS

Sara Donoso

El cuerpo como punto de partida y espacio de reflexión y conflicto; como problema, material, lugar y experiencia.
La indumentaria como segunda piel que altera, modifica y transforma este *soporte*.
El accesorio como complemento de estos dos últimos y con la capacidad y singularidad de convertirse en un objeto *portable*. (Basilisa Fiestras)

Estas afirmaciones de Basilisa Fiestras resuenan en el conjunto de su trabajo infiltrándose entre la piel y la mirada. Su obra incorpora planteamientos y referencias poéticas con apreciaciones radicales, lúcidas, donde la dimensión humana se suma a un imaginario íntimo que encuentra su espacio en la exploración de lo carnal y lo social. Desde el inicio de su trayectoria, sus encuentros con la idea de cuerpo se pluralizan para ser abordados desde un posicionamiento que tiene que ver con la revisión de los mitos o patrones asociados a la feminidad, la noción de *lo otro,* el concepto de moda o la asunción del cuerpo como un órgano activo, plagado de fluidos y recepciones; un organismo viviente y actuante.

Podríamos decir que existe una estructura dominante que ha querido manifestar el cuerpo dentro de una lógica de retratos superficiales, colectivizados en torno al pensamiento dirigido. Pero este intento se frustra en el desbordamiento del ser en su riqueza, como

moitas probas para poder conseguir un resultado parecido. O pigmento móstrase puro e isto fai que se afaste de todo aquilo que temos preconcibido como cerámica. Esa presenza achégase moito a aspectos pictóricos e créase de novo un discurso entre os límites de escultura e pintura.[2]

Transgredir, ou desdebuxar, eses límites induce unha desviación, unha provocación ou unha quebradura do discurso que, de novo, nos conduce ata o punto de partida: á sociedade do exceso, á conectividade e ás súas pantasmas: «Esta sobreexposición de información á que nos someten os *mass-media* ten unha relación directa con esa amálgama abstracta de cores que conforma os meus cadros. Non se entende nada, hai demasiado ruído e cústanos discernir que información é importante e cal non».[3] As manchas, funcionando como elementos comunicantes entre diversas formas, actúan á súa vez como espazos de tránsito e de repouso visual, como o acougo que precede á tormenta, pero tamén reivindican as súas peculiaridades en función do formato, semellándose a «unha melodía, con diferentes ritmos, silencios, texturas ou tonalidades na composición».[4]

1 Covelo, 2016: 83.
2 Entrevista a Marcos Covelo realizada por Sara Donoso para a web da Facultade de Belas Artes de Pontevedra. (belasartes.uvigo.es/es/entrevistas/entrevista-a-marcos-covelo/)
3 Ídem.
4 Ídem.

Covelo, Marcos. «The answer dialogue is blowin'in the wind». Conversación entre Nono Bandera, Marcos Covelo, Francisco Porto, Ignacio Pérez-Jofre y Javier Tudela. En VV.AA: *The answers are blowin'in the wind*. Pontevedra: Fundación Rac, 2016

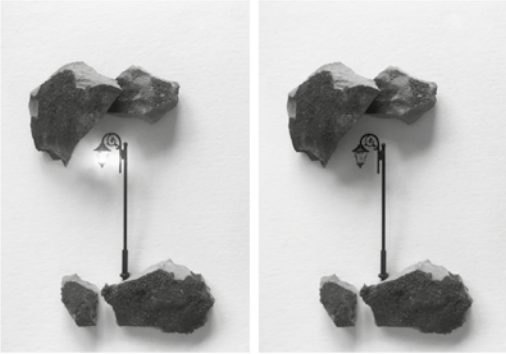
BASILISA FIESTRAS

Sara Donoso

O corpo como punto de partida e espazo de reflexión e conflito; como problema, material, lugar e experiencia.
A indumentaria como segunda pel que altera, modifica e transforma este *soporte*.
O accesorio como complemento destes dous últimos e coa capacidade e singularidade de converterse nun obxecto portable. (Basilisa Fiestras)

Estas afirmacións de Basilisa Fiestras resoan no conxunto do seu traballo infiltrándose entre a pel e a mirada. A súa obra incorpora formulacións e referencias poéticas con apreciacións radicais, lúcidas, onde a dimensión humana se suma a un imaxinario íntimo que atopa o seu espazo na exploración do carnal e do social. Desde o inicio da súa traxectoria, os seus encontros coa idea de corpo pluralízanse para ser abordados desde un posicionamento que ten que ver coa revisión dos mitos ou dos patróns asociados á feminidade, a noción do outro, o concepto de moda ou a asunción do corpo como un órgano activo, infestado de fluídos e recepcións; un organismo vivente e actuante.

Poderiamos dicir que existe unha estrutura dominante que quixo manifestar o corpo dentro dunha lóxica de retratos superficiais, colectivizados arredor do pensamento dirixido. Pero este intento frústrase no desbordamento do ser na súa riqueza, como demostran as pezas onde a artista fragmenta os membros e nos mostra os dedos, facedores de obxectos, as mans, tamén construtoras, encarnando as formas dunha acción conxelada, as bocas abertas



Basilisa Fiestras
Parcelas, 2019-20

demuestran aquellas piezas donde la artista fragmenta los miembros y nos muestra los dedos, hacedores de objetos, las manos, también constructoras, encarnando las formas de una acción congelada, las bocas abiertas que evaporan sus vahos o asoman el indicio del mordisco, o tal vez una sonrisa. Podría resultar paradójico pero es el cuerpo, desvanecido y dividido, quien consigue articular de nuevo su sentido, alejado de esa cosificación a la que ha sido sometido con el paso del tiempo. A propósito de esta estrategia, Anxela Caramés comenta: «La representación del cuerpo como un universo fragmentado sería un intento de establecer un sistema de visión alternativo que primase las dimensiones modestas de éste como un modo de potenciar la subjetivación de la realidad, puesto que vivimos en una sociedad domesticada y dividida por las desigualdades».[1] La realidad social impacta de un modo determinante en la construcción de ciertos paradigmas que iremos asumiendo desde lo personal hacia lo universal. Por ello es necesario enunciar la diferencia, construir desde el arte un espacio para el pensamiento desde el cual reivindicar la identidad y situarla en relación a un contexto.

Todas estas cuestiones afloran de un modo sutil pero rotundo en la obra de Basilisa Fiestras, quien condensa algunas preocupaciones subyacentes a lo largo de la historia del arte, posicionando al individuo dentro de diversas acepciones que tienen que ver con su interrelación con el entorno pero también con las identidades de género y la cuestión socio-cultural. Tampoco podemos obviar la objetualización a la que somete al cuerpo, ni esa incorporación de lo cotidiano donde, a través de juegos de escala y modificaciones mínimas, introduce nuevas apreciaciones que revelan un cruce de binomios entre objeto y sujeto. En esta línea, *Espacios* (2018) propone una suerte de refugio en el que la mano ejerce de soporte, actuando como pilar fundamental para la resistencia de una minúscula casa de madera. Se da una revelación de la fragilidad y, al mismo tiempo, la advertencia de ese equilibrio preciso para que todo se sostenga en pie: la sugerencia del accidente y la solución para prevenirlo. El cuerpo ejerce ahora como soporte de la arquitectura y viceversa.

De alguna manera, el cuerpo se torna espectral o fantasmagórico remitiendo a una presencia extrañada, un huir de su estructura vital para encarnarse en el lugar de lo ajeno. Y es aquí donde se encuentra con la arquitectura, con el paisaje y también con la indumentaria, todo ello representado de una manera fronteriza y en cierto modo vivencial que nos hace acercarnos a sus piezas desde el lugar de la empatía. Su obra desafía la percepción hasta el punto de perturbar la mirada, provocando hipnotismo y rechazo en ese débil constructo que fluye entre lo abyecto y la atracción.

La idea de articular estas sensaciones, muchas veces enfrentadas, en torno a una misma obra no deja de referir a las pulsiones, a un cuerpo proyectado en el mundo que inicia su

que evaporan os seus bafos ou asoman o indicio da dentada, ou talvez un sorriso. Podería resultar paradoxal pero é o corpo, desvanecido e dividido, quen consegue articular de novo o seu sentido, afastado desa cousificación á que foi sometido co paso do tempo. Sobre esta estratexia, Anxela Caramés comenta: «A representación do corpo como un universo fragmentado sería un intento de establecer un sistema de visión alternativo que primase as dimensións modestas deste como un modo de potenciar a subxectivación da realidade, debido a que vivimos nunha sociedade domesticada e dividida polas desigualdades».[1] A realidade social impacta dun modo determinante na construción de certos paradigmas que iremos asumindo desde o persoal cara ao universal. Por iso é necesario enunciar a diferenza, construír desde a arte un espazo para o pensamento desde o cal reivindicar a identidade e situala en relación cun contexto.

Todas estas cuestións afloran dun modo sutil pero rotundo na obra de Basilisa Fiestras, quen condensa algunhas preocupacións subxacentes ao longo da historia da arte, e sitúa o individuo dentro de diversas acepcións que teñen que ver coa súa interrelación coa contorna pero tamén coas identidades de xénero e a cuestión socio-cultural. Tampouco podemos obviar a obxectualización á que somete o corpo, nin esa incorporación do cotián onde, a través de xogos de escala e modificacións mínimas, introduce novas apreciacións que revelan un cruzamento de binomios entre obxecto e suxeito. Nesta liña, *Espacios* (2018) propón unha sorte de refuxio no que a man exerce de soporte, actuando como piar fundamental para a resistencia dunha minúscula casa de madeira. Dáse unha revelación da fraxilidade e, ao mesmo tempo, a advertencia dese equilibrio preciso para que todo se sosteña en pé: a suxestión do accidente e a solución para previlo. O corpo exerce agora como soporte da arquitectura e viceversa.

Dalgunha maneira, o corpo tórnase espectral ou fantasmagórico e remite a unha presenza estrañada, un fuxir da súa estrutura vital para encarnarse no lugar do alleo. E é aquí onde se atopa coa arquitectura, coa paisaxe e tamén coa indumentaria, todo iso representado dun xeito fronteirizo e en certo modo vivencial que nos fai achegarnos ás súas pezas desde o lugar da empatía. A súa obra desafía a percepción ata o punto de perturbar a mirada, provocando hipnotismo e rexeitamento nese débil constructo que flúe entre o abxecto e a atracción.

A idea de articular estas sensacións, moitas veces enfrontadas, ao redor dunha mesma obra non deixa de referirse ás pulsións, a un corpo proxectado no mundo que inicia o seu percorrido de dentro cara a fóra, como unha memoria íntima que termina por habitar máis aló da súa asociación primaria. A instalación *Sin título* (2017) remite entón a ese corpo construído a base de fragmentos, roto, que podería parecer *a priori* vulnerable, pero onde cada mordida reivindica a súa potencia e nos fala da boca como aquel oco que contén praceres e rabias, fluídos e voces, desexos e berros que non cesan a pesar de todos os intentos por silenciar as múltiples bifurcacións da experiencia corpórea. Hai un compoñente ornamental, dulcificado e así mesmo teatral, que seduce a mirada mentres contén traxedia e poesía.

1 Caramés, 2016: 43.

Caramés, Anxela. «Basilisa Fiestras. Reglas para un parque humano». En Caramés, Anxela: *Bolsas de creación artística. Novos Valores.* Pontevedra: Museo de Pontevedra (Deputación de Pontevedra), 2016

recorrido de adentro hacia afuera, como una memoria íntima que termina por habitar más allá de su asociación primaria. La instalación *Sin título* (2017) remite entonces a ese cuerpo construido a base de fragmentos, roto, que podría parecer *a priori* vulnerable, pero donde cada mordida reivindica su potencia y nos habla de la boca como aquella oquedad contenedora de placeres y rabias, de fluidos y voces, de deseos y gritos que no cesan a pesar de todos los intentos por silenciar las múltiples bifurcaciones de la experiencia corpórea. Hay un componente ornamental, dulcificado y asimismo teatral, que seduce la mirada mientras contiene tragedia y poesía.

1 Caramés, 2016: 43.

Caramés, Anxela. «Basilisa Fiestras. Reglas para un parque humano». En Caramés, Anxela: *Bolsas de creación artística. Novos Valores.* Pontevedra: Museo de Pontevedra (Deputación de Pontevedra), 2016

ELENA LAPEÑA

Xosé M. Buxán Bran

> [...] Las plantas proletarias, aisladas sobre fondos uniformes o vacíos, se transforman en arquitecturas ordenadas, liberadas de la indeterminación y del caos de la natureza. [...]
> [...] En el borde de los caminos y en terrenos baldíos, entre las flores más denostadas y las malas hierbas, he escogido las plantas más extrañas y solitarias, las que non son mercancía. Insignificantes a primera vista, estas alegorías de la belleza efímera pueden convertirse en columnas corintias, con capitel o sin el.[1]

Tal como escribe Elena Lapeña (Madrid, 1964) en su catálogo *Corintia* (Fundación Laxeiro, 2013) a propósito de este trabajo suyo, estas obras reivindican la grandeza de lo mínimo, de una naturaleza simplísima y ordinaria que es, a la vez, factible de convertirse en referencia esencial de las construcciones de la historia, como vemos en el hecho de la aparición de la columna corintia que, como observamos, además incluso le sirve a la artista como título de la serie a la que pertenecen las dos obras expuestas en la Fundación Rac.

Porque está claro que desde el arte las representaciones de flores nos vienen acompañando desde los inicios mismo del arte y de la literatura. Lapeña ya nos lo recuerda cuando nos dice que:

> [...] Elementos micénicos, bizantinos y corintios aparecen evocados en pámpanos, lirios y acantos. *Ars gratia floris.* [...] Las plantas invitan a tiempos lentos de lectura en la literatura y en el arte: los asfódelos de la Odisea, las flores del mal de Baudelaire, el cardo que sostiene la man de Durero en su autorretrato de 1493, los equisetos de invierno de Karl Blossfeldt o la caja con tierra que llevaba Chris Kelvin a la estación Solaris de Andrei Tarkovsky.[2]

¿Y como no pensar entonces en esas miles de flores que surgen en los márgenes, y que acompañan cualquiera de las obras de la historia del arte que pueblan los museos? En una mano, o sobre una mesa, o bajo los pies, o de espaldas a los personajes como simple paño de fondo, pareciera que las flores están ahí sólo como puro acompañamiento pero, no obstante, resultan un símbolo y un emblema en muchos casos fundamental, pese a su equívoco lugar secundario... Por eso los artistas las pintan con máximo celo y cuidado mostrando así la turbación y el respeto que produce en el artista, que detalla con todo el celo del mundo las

ELENA LAPEÑA

Xosé M. Buxán Bran

> [...] As plantas proletarias, illadas sobre fondos uniformes ou baleiros, transfórmanse en arquitecturas ordenadas, liberadas da indeterminación e do caos da natureza. [...]
> [...] Na beira dos camiños e nos terreos baldíos, entre as flores desprezadas e as malas herbas, escollín as plantas máis estrañas e solitarias, as que non son mercadoría. Insignificantes á primeira vista, estas alegorías da beleza efémera poden converterse en columnas corintias, con capitel ou sen el.[1]

Tal como escribe Elena Lapeña (Madrid, 1964) no seu catálogo *Corintia* (Fundación Laxeiro, 2013) a propósito deste traballo seu, estas obras reivindican a grandeza do mínimo, dunha natureza simplísima e ordinaria que é, á vez, factible de se converter en referencia esencial das construcións da historia, como vemos no feito da aparición da columna corintia que, como observamos, ademais mesmo lle serve á artista como título da serie á que pertencen as dúas obras expostas na Fundación Rac.

Porque é claro que dende a arte as representacións de flores nos veñen acompañando dende os inicios mesmo da arte e da literatura. Lapeña xa nolo lembra cando nos di que:

> [...] Elementos micénicos, bizantinos e corintios aparecen evocados en pampos, lirios e acantos. *Ars gratia floris.* [...] As plantas invitan a tempos lentos de lectura na literatura e na arte: os asfódelos da Odisea, as flores do mal de Baudelaire, o cardo que sostén a man de Durero no seu autorretrato de 1493, os equisetos de inverno de Karl Blossfeldt ou a caixa con terra que levaba Chris Kelvin á estación Solaris de Andrei Tarkovsky.[2]

E como non pensar daquela neses milleiros de flores que xorden nas marxes, e que están acompañando calquera das obras da historia da arte que poboan os museos? Nunha man, ou sobre unha mesa, ou baixo os pés, ou ás costas dos personaxes como simple pano de fondo, parecera que as flores están aí só como puro acompañamento mais, non obstante, resultan un símbolo e un emblema en moitos casos fundamental, mais o seu equívoco lugar secundario... Por iso os artistas píntanas co máximo de celo e de coidado amosando así a turbación e o respecto que produce no artista, que detalla con todo o celo do mundo as delicadas formas vexetais, a marabilla desas floracións extraordinarias e efémeras que, malia todo, poden pasar desapercibidas para un ollo non atento, sen que reparemos nelas e na súa importancia.

Por suposto tamén hai flores que son protagonistas absolutas da representación neses marabillosos *bouquets* de flores pintados, de enorme delicadeza e detalle, que convertidas en pintura de xénero adornan e danlles vida á mirada e aos ollos das persoas que contemplan esas táboas e lenzos que nos agasalla a historia da arte. E nesa órbita, precisamente, sitúanse as fotografías de Elena Lapeña quen, por certo, tamén nos lembra o que estas flores teñen de comuñón coa ollada contemporánea, esa que traballa ao redor da simplicidade e da esencialidade das formas primarias:

> Esta colección intenta describir formas primixenias da arte creadas pola natureza, nunha viaxe do revés ou de retorno, *natura artem fingit*; inflorescencias, vastezas, corolas, cilindros, conos, esferas... Formas realizadas coa lei do mínimo esforzo, simplicidade, xeometría, sinxeleza [...][3]

Nese mesmo senso parece pronunciarse Linnea Scardanelli cando pensa na arte como «garabatos» ou «liñas de sombra» no seu texto para o catálogo da artista e que titula *Pole para os alérxicos á arte*:

delicadas formas vegetales, la maravilla de esas floraciones extraordinarias y efímeras que, pese a todo, pueden pasar desapercibidas para un ojo no atento, sin que reparemos en ellas y en su importancia.

Por supuesto también hay flores que son protagonistas absolutas de la representación en ess maravillosos *bouquets* de flores pintadas, de enorme delicadeza y detalle, que convertidas en pintura de género adornan y les dan vida a la mirada y a los ojos de las personas que contemplan esas tablas y lienzos que nos regala la historia da arte. Y en esa órbita, precisamente, se sitúan las fotografías de Elena Lapeña quien, por cierto, también nos recuerda lo que estas flores tienen de comunión con la mirada contemporánea, esa que trabaja alrededor de la simplicidad y de la esencialidad de las formas primarias:

> Esta colección intenta describir formas primigenias de arte creadas por la natureza, en un viaje del revés o de retorno, *natura artem fingit*; inflorescencias, vástagos, corolas, cilindros, conos, esferas... Formas realizadas con la ley del mínimo esfuerzo, simplicidad, geometría, sencillez [...].[3]

En ese mismo sentido parece pronunciarse Linnea Scardanelli cuando piensa en el arte como «garabatos» o «líneas de sombra» en su texto para el catálogo de la artista y que titula *Pólen para los alérgicos al arte*:

> Las plantas coma las obras de arte saben dibujar sin red,
> auténticas trapecistas se lanzan al vacío formando garabatos.
> [...]
> Como las obras de arte las plantas plantean enigmas insolubles,
> ambas caminan por una línea de sombra.[4]

Una contemporaneidad que también reivindica la misma artista desde el momento en que en esta serie de trabajos digitales hau un «enigma» –a decir de la citada Scardanelliv– un aquel de inquietud a caballo entre el misterio y la turbación que aleja a estas flores de Elena Lapeña del puro naturalismo y eso gracias al particular acabado técnico al que somete la representación de esas floraciones. Porque ya sea por el tratamiento de los colores, o ya sea por el modo de encarar digitalmente la definición de las líneas y de los volúmenes, el resultado hace que esas flores posean un no sé qué de reverberación onírica y espectral que nos inquieta y turba. No es ajeno a esto las nuevas tecnologías fotográficas que enlazan por supuesto con un conocimiento científico expandido hacia el arte. La científica Giulia Caneva en su texto «Corintia (Riflessioni)» del catálogo da artista que venimos citando habla de una mirada «coa lente de aumento da ciencia» porque ahí:

> [...] la lógica polimorfa de la organización espacial y la búsqueda siempre diversa de la conquista del espacio. La simetría, la curvatura espiral, la modulación y la repetición en el espacio de formas semejantes a si mismas, pero a escala diferente, aquello que hoy llamamos fractales, son los elementos que más emergen y encantan a quien los observa.[5]

Flores de belleza amenazante a mi ver que reflejan, quiero imaginar, el momento actual, con una naturaleza en franco deterioro que concluye por rebelarse contra la invasiva y cruel actitud de la humanidad que está destruyendo el delicado equilibrio medioambiental del cual depende la vida misma de personas, animales y plantas. Quizá por todo eso Elena Lapeña habla de «enigmas botánicos» y de la importancia que adquiere nuestra mirada particular para desvelar los misterios escondidos en esas flores:

Elena Lapeña
Allium Sativum Serie Corintia, 2012

> As plantas coma as obras de arte saben debuxar sen rede,
> auténticas trapecistas lánzanse ao baleiro formando garabatos.
> [...]
> Coma as obras de arte as plantas formulan enigmas insolubles,
> ambas as dúas camiñan por unha liña de sombra.[4]

Unha contemporaneidade que tamén reivindica a mesma artista dende o momento en que nesta serie de traballos dixitais hai un «enigma» –a dicir da citada Scardanelliv– un aquel de inquedanza de a cabalo entre o misterio e a turbación que afasta estas flores de Elena Lapeña do puro naturalismo e iso por mor do particular acabado técnico ao que somete a representación desas floracións. Porque xa sexa polo tratamento das cores, ou xa sexa polo xeito de encarar dixitalmente a definición das liñas e dos volumes, o resultado fai que esas flores posúan un non sei que de reverberación onírica e espectral que nos inquieta e turba. Non é alleo a isto as novas tecnoloxías fotográficas que enlazan por suposto cun coñecemento científico expandido cara á arte. A científica Giulia Caneva no seu texto «Corintia (Riflessioni)» do catálogo da artista que vimos citando fala dun ollar «coa lente de aumento da ciencia» porque velaí:

> [...] a lóxica polimorfa da organización espacial e a busca sempre diversa da conquista do espazo. A simetría, a curvatura espiral, a modulación e a repetición no espazo de formas semellantes a si mesmas, pero a escala diferente, aquilo que hoxe chamamos fractais, son os elementos que máis emerxen e encantan a quen os observa.[5]

Flores de beleza ameazante ao meu ver que reflicten, quero imaxinar, o momento actual, cunha natureza en franca deterioración que remata por se rebelar contra a invasiva e cruel actitude da humanidade que está a destruír o delicado equilibrio medioambiental do cal depende a vida mesma de persoas, animais e plantas. Quizais por todo iso Elena Lapeña fala de «enigmas botánicos» e da importancia que adquire a nosa ollada particular para desvelar os misterios agochados nesas flores:

> Corintia é un xardín de enigmas botánicos: *Agapanthus africanus*, *Asphodelus albus*, *Crocosmia crocosmiiflora*, *Digitalis purpurea*, *Kalanchoe*, *Laserpitium siler*, *Nigella damascena*. Non levantar a cobertura que os envolve ten os seus alicientes, a interpretación do lector vólvese máis libre, máis salvaxe.[6]

Corintia es un jardín de enigmas botánicos: *Agapanthus africanus, Asphodelus albus, Crocosmia crocosmiiflora, Digitalis purpurea, Kalanchoe, Laserpitium siler, Nigella damascena*. No levantar la cobertura que los envuelve tiene sus alicientes, la interpretación del lector se vuelve más libre, más salvaje.[6]

Por eso pienso en *Corintia* como en unas representaciones que no sólo están hablándonos de belleza y su contemplación desmayada sino, y sobre todo, de una belleza inquieta que compromete y desasosiega, emitiendo una sutil denuncia que es preciso que como espectadorxs atendamos pronto.

1 Lapeña, 2014: 27
2 Lapeña, 2014: ibíd.
3 Lapeña, 2014: ibíd.
4 Lapeña, 2014: 35
5 Lapeña, 2014: 16
6 Lapeña, 2014: 27

Lapeña, Elena et altri. *Corintia*. Vigo: Fundación Laxeiro, 2014

JUAN CARLOS MEANA

Sara Donoso

El nosotros frente al yo abre un espacio de proximidad y separación al mismo tiempo; necesitamos de los otros para que resuene nuestra voz, pero es ese espacio del *entre* el que es indecisión y actúa más como eco que devuelve lo dicho, antes que espacio de instauración.[1]

Nosotros es, por tanto, una unidad que se enfatiza desde la distancia, una necesidad de pertenencia que agrupa determinados modelos de comportamiento pero también denota fragilidad, un espejo de identidades múltiples. Aplicado al trabajo de Juan Carlos Meana, estas cuestiones deslizan un interés por indagar en aquello que se proyecta desde lo personal hacia lo colectivo. Empleando una serie de imágenes y objetos que funcionan como símbolos, iconos de una sociedad sostenida por un ligero equilibrio, sus propuestas escultóricas revelan preocupaciones donde confluyen la violencia, las relaciones interpersonales, el comportamiento individual, la idea de silenciamiento, la pertenencia, las tensiones sociales... Cada uno de los elementos que presenta (espejos, jabones, objetos de menaje, mecanismos de medición, emblemas y enseres varios) contiene un componente cultural, advierte el peso de lo popular, de la conformación del pensamiento, en una continua alegoría de la propia vida que se manifiesta simplificada y conceptual pero que intercepta la mirada para invitarnos a su análisis.

Si repasamos el conjunto de su trayectoria, se subraya un interés por la experimentación; por situar el proceso como lugar de aprendizaje y el arte como estrategia emocional de comunicación, poniendo de manifiesto un hilo discursivo que se bifurca y se revisa constantemente, pero donde se adivina el cuestionamiento de la imagen, el espacio o la historia como categorías impermeables. Se vale para ello de una iconografía reconocida que es ahora desplazada de su significación original provocando un conjunto poliédrico de códigos y temáticas re-ubicadas. A propósito de su trabajo, Alberto Ruiz de Samaniego apunta: «Los espacios que generan las piezas de Juan Carlos Meana se fragmentan y dispersan en medio de una condición sorda de inseguridad. Una tragedia amortiguada, como ahogada o diferida, o acaso larval, suplementaria a la propia existencia de las cosas, que podría muy bien ser como su secreción natural, se pone en escena».[2] Puede que haya algo de esa tragedia en su obra, al menos un

Daquela penso en *Corintia* como nunhas representacións que non só están a falarnos de beleza e da súa contemplación esmorecente senón, e sobre todo, dunha beleza inqueda que compromete e desacouga, emitindo unha subtil denuncia que cómpre que como espectadorxs atendamos axiña.

1 Lapeña, 2014: 28
2 Lapeña, 2014: Ibíd.
3 Lapeña, 2014: Ibíd.
4 Lapeña, 2014: 35
5 Lapeña, 2014: 16
6 Lapeña, 2014: ibíd.

Lapeña, Elena et altri. *Corintia*. Vigo: Fundación Laxeiro, 2014

JUAN CARLOS MEANA

Sara Donoso

O nós fronte ao eu abre un espazo de proximidade e separación ao mesmo tempo; necesitamos dos outros para que resoe a nosa voz, pero é ese espazo do *entre* o que é indecisión e actúa máis como eco que devolve o devandito, antes que espazo de instauración.[1]

Nós é, por tanto, unha unidade subliñada desde a distancia, unha necesidade de pertenza que agrupa determinados modelos de comportamento pero tamén denota fraxilidade, un espello de identidades múltiples. Aplicado ao traballo de Juan Carlos Meana, estas cuestións deixan caer un interese por indagar naquilo que se proxecta desde o persoal cara ao colectivo. Empregando unha serie de imaxes e de obxectos que funcionan como símbolos, iconas dunha sociedade sostida por un lixeiro equilibrio, as súas propostas escultóricas revelan preocupacións onde conflúen a violencia, as relacións interpersoais, o comportamento individual, a idea de silenciamento, a pertenza, as tensións sociais... Cada un dos elementos que presenta (espellos, xabóns, obxectos de enxoval, mecanismos de medición, emblemas e aveños varios) contén un compoñente cultural, advirte o peso do popular, da conformación do pensamento, nunha continua alegoría da propia vida que se manifesta simplificada e conceptual pero que intercepta a mirada para convidarnos á súa análise.

Se repasamos o conxunto da súa traxectoria, sublíñase un interese pola experimentación; por situar o proceso como lugar de aprendizaxe e a arte como estratexia emocional de comunicación, manifestando un fío discursivo que se bifurca e revisa constantemente, pero onde se adiviña o cuestionamento da imaxe, o espazo ou a historia como categorías impermeables. Para iso válese dunha iconografía recoñecida que é agora desprazada da súa significación orixinal e provoca un conxunto poliédrico de códigos e de temáticas re-situadas. En canto ao seu traballo, Alberto Ruiz de Samaniego apunta: «Os espazos que xeran as pezas de Juan Carlos Meana fragméntanse e dispérsanse no medio dunha condición xorda de inseguridade. Unha traxedia amortecida, como afogada ou diferida, ou seica larval, suplementaria á propia existencia das cousas, que podería moi ben ser como a súa secreción natural, ponse en escena».[2] É posible que haxa algo desa traxedia na súa obra, polo menos un dramatismo sutil, articulado desde a metáfora e a ironía, que acumula as experiencias dunha sociedade polemizada, cunha identidade colectiva fráxil e tamén cunha construción individual indecisa. É un mirarse ao espello, como ese mito de Narciso tan explorado polo artista, para marabillarse no propio antes de que suceda o accidente; unha traxedia que parte indefectiblemente

Juan Carlos Meana
Vista da exposición
NOS[YO]OTROS, realizada
no Museo Artium de Álava
no ano 2019.
Fotografía: Gert Voor in´t Holt

dramatismo sutil, articulado desde la metáfora y la ironía, que acumula las experiencias de una sociedad polemizada, de una frágil identidad colectiva y una también indecisa construcción individual. Es un mirarse al espejo, como ese mito de Narciso tan explorado por el artista, para maravillarse en lo propio antes de que suceda el accidente; una tragedia que parte indefectiblemente de la incapacidad de trasladar el yo hacia el otro: «Construir y poner en cuestión los símbolos identitarios es una de las funciones del arte. Cómo pervive el sujeto en su identidad dentro del cuerpo social al que pertenece y cómo el grupo con sus ideas, sus particularidades y su propia identidad, presiona y puede acabar anulando al propio individuo».[3]

También juega con la palabra, ampliando el significado relacional del arte y el lenguaje. En este sentido, los propios títulos absorben parte de la concepción de la pieza. Pensemos en la obra que nos ocupa: *...Y comimos todos del mismo plato* (2019). Antes de esa conjunción que enuncia la frase, tres puntos suspensivos informan de una acción desconocida; algo que ha precedido al hecho de comer y que, probablemente, también lo ha desencadenado. Aquí Meana nos invita a imaginar lo que no vemos, lo que no se nos cuenta, a través de una elipsis que construye, paradójicamente, la historia de lo no-narrado. Podemos, sin embargo, determinar cierto escenario: la presencia del *nosotros* denota una comunidad mientras la acción de *comer del mismo plato* nos guía hacia la idea de compartir, evidenciando un momento de unión. Pero esta acción se filtra en nuestra mente como un proceso en cadena, como si fuese el detonante de ese hecho desconocido y no una reacción espontánea. Habita entonces la duda. Todo son símbolos, pistas de un puzzle imposible: los cuencos volcados hacia adentro, los panes artificiales... la construcción formal de la pieza inhabilita el título, imposibilita el acto de comer disponiéndose en el espacio como una naturaleza muerta liberada de la bidimensionalidad del lienzo. Además, instalada directamente sobre el suelo, la obra nos conduce a un estado primitivo para incidir todavía más en su fragilidad. Hay algo en todo ello que nos hace entender las relaciones humanas desde la sospecha y la diferencia, aunque es posible que también se inscriba la esperanza.

1 Meana, 2019: 73.
2 Ruiz de Samaniego, 2001: 11.
3 Meana, 2019: 73.

Meana, Juan Carlos. «El quehacer de las obras». En Artetxe, Jose Ángel / Illana, Fernando / Meana, Juan Carlos: *NOS[YO]OTROS. Juan Carlos Meana*. Álava: Artium, 2019

Ruiz de Samaniego, Alberto. «Dolor de lejanías». En vv.aa.: *Lo que hay que hacer, lo que hay que dejar*. Álava: Diputación foral de Álava, 2001

da incapacidade de trasladar o eu cara ao outro: «Construír e pór en cuestión os símbolos identitarios é unha de funcións da arte. Como sobrevive o suxeito na súa identidade dentro do corpo social ao que pertence e como o grupo coas súas ideas, as súas particularidades e a súa propia identidade, presiona e pode acabar anulando ao propio individuo».[3]

Tamén xoga coa palabra, ampliando o significado relacional da arte e da linguaxe. Neste sentido, os propios títulos absorben parte da concepción da peza. Pensemos na obra que nos ocupa: *...E comemos todos do mesmo prato* (2019). Antes desa conxunción que enuncia a frase, tres puntos suspensivos informan dunha acción descoñecida; algo que precedeu o feito de comer e que, probablemente, tamén o desencadeou. Aquí Meana convídanos a imaxinar o que non vemos, o que non se nos conta, a través dunha elipse que constrúe, paradoxalmente, a historia do non-narrado. Podemos, con todo, determinar un certo escenario: a presenza do nós denota unha comunidade mentres a acción de *comer do mesmo prato* guíanos cara á idea de compartir, evidenciando un momento de unión. Pero esta acción fíltrase na nosa mente coma un proceso en cadea, coma se fose o detonante dese feito descoñecido e non unha reacción espontánea. Habita entón a dúbida. Todo son símbolos, pistas dun crebacabezas imposible: as cuncas envorcadas cara a dentro, os pans artificiais... a construción formal da peza inhabilita o título, imposibilita o acto de comer dispoñéndose no espazo coma unha natureza morta liberada da bidimensionalidade do lenzo. Ademais, instalada directamente sobre o chan, a obra condúcenos a un estado primitivo para incidir aínda máis na súa fraxilidade. Hai algo en todo iso que nos fai entender as relacións humanas desde a sospeita e a diferenza, aínda que é posible que tamén se inscriba a esperanza.

1 Meana, 2019: 73. (Tradución da autora)
2 Ruiz de Samaniego, 2001: 11. (Tradución da autora)
3 Meana, 2019: 73. (Tradución da autora)

Meana, Juan Carlos. «El quehacer de las obras». En Artetxe, Jose Ángel / Illana, Fernando / Meana, Juan Carlos: *NOS[YO]OTROS. Juan Carlos Meana*. Álava: Artium, 2019

Ruiz de Samaniego, Alberto. «Dolor de lejanías». En vv.aa.: *Lo que hay que hacer, lo que hay que dejar*. Álava: Diputación foral de Álava, 2001

MARINA NÚÑEZ

Sara Donoso

Marina Núñez é unha creadora de mundos, de lugares simbólicos nos que caben todo tipo de alteridades e o *outro* logra introducirse na lóxica dun *eu* non normativo. Neste sentido, o seu traballo alude a esa otredade na que se conxugan indefectiblemente todos os *eus*, onde axexa aquilo que somos, as filias e as fobias aberrantes que nos constitúen como individuos á vez que compoñen o caixón de xastre dun constructo social idealizado ao redor do común. É por iso que os seus proxectos palpitan en certo xeito entre o oculto, son asumidos desde a representación mentres pretenden ser dinamitados no *real*. O seu traballo, orixinado desde o pictórico, transcorre entre diferentes formatos que referencian a disolución dos canons desde unha posta en escena eminentemente barroca onde o clásico, o retoque dixital, os efectos especiais, o figurativo e o abstracto xa non se sinalan como categorías puras, senón como ferramentas interconectadas que simulan dialogar desde o oxímoron.

No seu discurso teñen cabida todo tipo de seres, hai unha hibridación do humano, como nos peculiares bestiarios grecorromanos, pero nesta ocasión a besta coouse nos nosos corpos

MARINA NÚÑEZ

Sara Donoso

Marina Núñez es una creadora de mundos, de lugares simbólicos en los que caben todo tipo de alteridades y el *otro* logra introducirse en la lógica de un *yo* no normativo. En este sentido, su trabajo alude a esa otredad en la que se conjugan indefectiblemente todos los *yoes*, donde acecha aquello que somos, las filias y fobias aberrantes que nos constituyen como individuos al tiempo que componen el cajón de sastre de un constructo social idealizado en torno a lo común. Es por eso que sus proyectos palpitan en cierto modo entre lo oculto, son asumidos desde la representación mientras pretenden ser dinamitados en *lo real*. Su trabajo, originado desde lo pictórico, transcurre entre diferentes formatos que referencian la disolución de los cánones desde una puesta en escena eminentemente barroca donde lo clásico, el retoque digital, los efectos especiales, lo figurativo y lo abstracto ya no se señalan como categorías puras sino como herramientas interconectadas que simulan dialogar desde el oxímoron.

En su discurso tienen cabida todo tipo de seres, hay una hibridación de lo humano, como en aquellos peculiares bestiarios grecorromanos, pero en esta ocasión la bestia se ha colado en nuestros cuerpos pretendamos, o no, mirarnos al espejo. Lo monstruoso evoca un sentido, contribuye a reconfigurar el orden instaurado creando espacios inter-subjetivos en los que sobreponerse al rechazo del pensamiento dominante. Bebiendo de las ideas de Donna Haraway en el *Manifiesto Cyborg* (1983), la artista materializa físicamente algunos de estos conceptos conformando un firmamento en el que caben todo tipo de seres, libres del dominio de las dualidades atrapadas sistemáticamente en el pensamiento occidental. Cerrando su ya mítico ensayo, Donna Haraway habla del *cyborg* como una salida, una posibilidad de ampliar las perspectivas y quebrantar los enunciados categóricos:

> No es sólo que la ciencia y la tecnología son medios posibles para una gran satisfacción humana, así como una matriz de complejas dominaciones, sino que la imaginería del cyborg puede sugerir una salida del laberinto de dualismos en el que hemos explicado nuestros cuerpos y nuestras herramientas a nosotras mismas. [...] Significa al mismo tiempo construir y destruir máquinas, identidades, categorías, relaciones, historias del espacio. A pesar de que los dos bailan juntos el baile en espiral, prefiero ser un cyborg que una diosa.[1]

Destruir identidades para abrazar la disidencia y fracturar el mito, evocando un paisaje de confluencias, tal vez un nuevo mundo que disipe la dominación y sepa abrir miradas donde hay habitualmente oscuridad: ojos rebotando entre tinieblas. La serie *Grietas* (2013-2014) habla un poco de todo ello: miles de ojos, surgidos del interior de una pared con forma ovoide, se mueven con gesto orgánico desbordando sus pupilas como si se tratase de un gran hermano líquido. Marina Núñez lo define así: «A través de una grieta en la pared con cierta forma de ojo accedemos a un mundo otro, un lugar de visiones diferentes donde un iris, compuesto por decenas de globos oculares, se metamorfosea probando diferentes configuraciones. Ninguna se estabiliza, el proceso continua, imparable».[2] Y continúa advirtiendo: «Esa actividad puede sugerir una dinámica de ensayo y error, un método para obtener conocimiento que aún no ha concluido. Pero también puede entenderse como una apuesta por un sistema o un modo de vida dinámico en sí mismo, y entonces el final feliz no sería la inmovilidad, sino el flujo». El juego visual es hipnótico, cada elemento transita sin descanso conmocionando el pulso de quien mira. Pero la grieta permanece fija, almacena la sospecha de una arqueología futura a la que únicamente hemos sido invitados a asomarnos desde la ventana: ese marco pictórico que nos distancia de lo representado funciona como un vano que se asoma al abismo y que contiene esperanza y asombro. Planteados desde la

María Núñez
Simbiosis (drosera) (3), 2022

pretendamos, ou non, mirarnos ao espello. O monstruoso evoca un sentido, contribúe a reconfigurar a orde instaurada creando espazos inter-subxectivos nos que sobreporse ao rexeitamento do pensamento dominante. Bebendo das ideas de Donna Haraway no *Manifiesto Cyborg* (1983), a artista materializa fisicamente algúns destes conceptos conformando un firmamento no que caben todo tipo de seres, libres do dominio das dualidades atrapadas sistematicamente no pensamento occidental. Pechando o seu xa mítico ensaio, Donna Haraway fala do cyborg como unha saída, unha posibilidade de ampliar as perspectivas e quebrantar os enunciados categóricos:

> Non é só que a ciencia e a tecnoloxía son medios posibles para unha gran satisfacción humana, así como unha matriz de complexas dominacións, senón que a imaxinaría do cyborg pode suxerir unha saída do labirinto de dualismos no que explicamos os nosos corpos e as nosas ferramentas a nós mesmas. [...] Significa ao mesmo tempo construír e destruír máquinas, identidades, categorías, relacións, historias do espazo. A pesar de que os dous bailan xuntos o baile en espiral, prefiro ser un cyborg que unha deusa.[1]

Destruír identidades para abrazar a disidencia e fracturar o mito, evocando unha paisaxe de confluencias, talvez un novo mundo que disipe a dominación e saiba abrir miradas onde hai habitualmente escuridade: ollos rebotando entre tebras. A serie *Grietas* (2013-2014) fala un pouco de todo iso: miles de ollos, xurdidos do interior dunha parede con forma ovoide, móvense con xesto orgánico desbordando as súas pupilas coma se se tratase dun grande irmán líquido. Marina Núñez defíneo así: «A través dunha greta na parede con certa forma de ollo accedemos a un mundo outro, un lugar de visións diferentes onde un iris, composto por decenas de globos oculares, metamorfoséase probando diferentes configuracións. Ningunha se estabiliza, o proceso continúa, imparable».[2] E continúa advertindo: «Esa actividade pode suxerir unha dinámica de ensaio e erro, un método para obter coñecemento que aínda non concluíu. Pero tamén pode entenderse como unha aposta por un sistema ou un modo de vida dinámico en si mesmo, e entón o final feliz non sería a inmobilidade, senón o fluxo». O xogo visual é hipnótico, cada elemento transita sen descanso conmocionando o pulso de quen mira. Pero a greta permanece fixa, almacena a sospeita dunha arqueoloxía futura á que unicamente fomos convidados a asomarnos desde a xanela: ese marco pictórico que nos distancia do representado funciona como un van que se asoma ao abismo e que contén esperanza e asombro. Expostos desde a mesma escala cromática, a mímese estilística confórmase coa cor e é reforzada na súa morfoloxía curvilínea e circular pero oponse nas súas velocida-

misma escala cromática, la mímesis estilística se conforma con el color y es reforzada en su morfología curvilínea y circular pero se opone en sus velocidades. Como menciona José Jiménez: «En sus movimientos, en sus giros dinámicos, esos ojos nos miran desde lo que está fuera. Pero al hacerlo fijan nuestra mirada, y nuestro yo fluye, se transforma. Metamorfosis de la visión, de la identidad. De ojo a ojo, despliegue y flujo de los ojos, que constituyen lo que somos: seres híbridos, interactivos, lábiles, cambiantes, fugaces, reflejos en los globos oculares».[3] A pesar de situarse en el interior de esa suerte de huevo gestante, la quietud del primero se aplaca con la continua oscilación de ojos impulsándose como tripas inquietas, expansivas; miradas centrípetas que alumbran universos donde la ciencia y el cambio arañan diferentes utopías.

1 Haraway, 1983.
2 Declaraciones de la artista para este texto.
3 Jiménez, 2015: 15-21.

Haraway, Donna. *Manifiesto Ciborg*, 1983
Jiménez, José. «El fuego de la visión». En Jiménez, José / Pinto de Almeida, Bernardo / Núñez, Marina: *El fuego de la visión. Marina Núñez*. Madrid: Comunidad de Madrid y Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 2015

JUAN CARLOS ROMÁN

Xosé M. Buxán Bran

De Juan Carlos Román (Bilbao, 1961) traemos a «Campo de sementes» *Barra de pan común, con dos huevos al plato pero sin el plato, sodomizando a una bolla gallega*, (2011) y *Nocturno con novia y soltero* (2011). Dos cuadros que, cuando se exhibieron por primera vez en la Galería Ad Hoc de Vigo, ya me causaron un vivo interés. Primero, por el hecho de que esos óleos continuasen la rica tradición de la pintura española, algo que sorprendía en un artista que hasta entonces conocíamos bien por sus agudos guiños y revisiones alrededor de muchas piezas icónicas de los artistas más reconocidos de la contemporaneidad internacional. Ahora, en cambio, había un retorno a la pintura, que él explica en una entrevista con el comisario, y también pintor, Ángel Cerviño, en el catálogo de la exposición «Sombra natural» que, el Centro Cultural Marcos Valcárcel de la Diputación de Ourense, le hizo en 2018, y donde dice:

> [...] propongo la pintura, ya no como imagen, sino como una experiencia donde el olor a aceite de linaza me hace hermanarme con la tradición de la pintura española y europea; y de igual manera, el tacto de esa mantequilla cromática que se unta y se esparce de infinitas formas me aporta cientos de emociones indescriptibles que ya quisiera la más rotunda de las imágenes.[1]

Un oficio, por ende, que el artista conoce bien desde niño, pues, no en vano, su padre, Gonzalo Román, pintor, vivió toda la vida de ella. Pintura que, además, comparte también con su compañera, la artista Chelo Matesanz.

Pero vayamos con el asunto cromático de estos dos lienzos exhibidos en la Fundación Rac, donde vemos cómo los colores ocres, esas tierras, inundan la superficie del cuadro, algo que el artista encuentra como marca indefectible en la historia de la pintura española y de ahí el título mismo de esa muestra de Ourense. Volvemos, entonces, a esa entrevista citada donde se extiende al respecto:

des. Como menciona José Jiménez: «Nos seus movementos, nos seus xiros dinámicos, eses ollos mírannos desde o que está fóra. Pero ao facelo fixan a nosa mirada, o noso eu flúe, transfórmase. Metamorfose da visión, da identidade. De ollo a ollo, despregamento e fluxo dos ollos, que constitúen o que somos: seres híbridos, interactivos, lábiles, cambiantes, fugaces, reflexos nos globos oculares».[3] A pesar de situarse no interior desa sorte de ovo xestante, a quietude do primeiro aplácase coa continua oscilación de ollos impulsándose como tripas inquedas, expansivas; miradas centrípetas que aluman universos onde a ciencia e o cambio rabuñan diferentes utopías.

1 Haraway, 1983. (Tradución da autora deste texto)
2 Declaracións da artista para este texto. (Tradución da autora deste texto)
3 Jiménez, 2015: 15-21.

Haraway, Donna. *Manifiesto Ciborg*, 1983
Jiménez, José. «El fuego de la visión». En Jiménez, José / Pinto de Almeida, Bernardo / Núñez, Marina: *El fuego de la visión. Marina Núñez*. Madrid: Comunidad de Madrid y Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 2015

JUAN CARLOS ROMÁN

Xosé M. Buxán Bran

De Juan Carlos Román (Bilbao, 1961) traemos a «Campo de sementes» *Barra de pan común, con dos huevos al plato pero sin el plato, sodomizando a una bolla gallega*, (2011) e *Nocturno con novia y soltero* (2011). Dous cadros que, cando se exhibiran por primeira vez na Galería Ad Hoc de Vigo, xa me causaran un vivo interese. Primeiro, polo feito de que eses óleos continuasen a vizosa tradición da pintura española, algo que sorprendía nun artista que ata entón coñeciamos ben polas súas agudas chiscadelas e reviravoltas ao redor de moitas pezas icónicas dos artistas máis recoñecidos da contemporaneidade internacional. Agora, en cambio, había un retorno á pintura, que el explica nunha entrevista co comisario, e tamén pintor, Ángel Cerviño, no catálogo da exposición «Sombra natural» que, o Centro Cultural Marcos Valcárcel da Deputación de Ourense, lle fixo en 2018, e onde di:

> [...] propoño a pintura, xa non como imaxe, senón como unha experiencia onde o cheiro a aceite de linaza me fai irmandarme coa tradición da pintura española e europea; e de igual maneira, o tacto desa manteiga cromática que se unta e esparexe de infinitas formas achégame centos de emocións indescritibles que xa quixese a máis rotunda das imaxes.[1]

Un oficio, por ende, que o artista coñece ben desde neno, pois, non en van, o seu pai, Gonzalo Román, pintor, viviu toda a vida dela. Pintura que, ademais, comparte tamén coa súa compañeira, a artista Chelo Matesanz.

Pero vaiamos co asunto cromático destes dous lenzos exhibidos na Fundación Rac, onde vemos como as cores ocres, esas terras, asolagan a superficie do cadro, algo que o artista atopa como marca indefectible na historia da pintura española e de aí o título mesmo desa mostra de Ourense. Volvemos, daquela, a esa entrevista citada onde se estende ao respecto:

> A sombra natural, esa cor terra con aromas de azul ultramar, converteuse na cor dos interiores da maioría de pintores, desde Velázquez e Goya, ata Julio Romero de Torres ou Antonio Saura. É a cor

La sombra natural, ese color tierra con aromas de azul ultramar, se convirtió en el color de los interiores de la mayoría de pintores, desde Velázquez y Goya, hasta Julio Romero de Torres o Antonio Saura. Es el color de la España a la sombra, de este país que no abraza la Ilustración y mira con recelo la Revolución Industrial; un color poco eléctrico y nada moderno por ser la cara oculta de esa cazuela de barro ahumada e iluminada con un candil que disimula la pobreza. Un color genuinamente español, barato y fácil de manejar, y mezclar; [...] «Sombra natural» es nuestra natural forma de estar ante la vida, sin artificios, sin demasiadas proclamas o manifestos, sin creernos las cosas demasiado, serios cuando hay que serlo, pero lo justo, porque si no festejas todo aquello que te rodea, un día cualquera, los que te rodean, festejarán que te has ido.[2]

Y de eso último, de la fiesta, va esa otra novedad que aportan estas obras, frente a esa grisura y a esa oscuridad de la vida consumida en la penitencia se levanta desafiante la carcajada y los placeres. En primer lugar, porque hay en esas pinturas, al cabo, representaciones de comida y de alimentos que nos nutren, pero también son puro placer de la vista y del gusto. Pero es evidente que también los alimentos siempre fueron asociados con lo carnal. Y de ahí que haya lugar también para que el artista alimente el pensamiento lujurioso. ¡Ah!, la importancia del substrato sexual tenuemente escondido en tanta pintura supuestamente inocente que nos suministra la historia da arte, ¡incluso durante esa castradora contrarreforma española! Por no hablar de la carnalidad de esos alimentos que mezclan el hambre con lo libidinal de sus formas explícitas.

Y de ahí a la reviravuelta de un cuadro volteado de modo surrealista por su autor para que el pepinillo explicite aún más su caractér fálico frente a esa blanca taza que es receptáculo para ¿la penetración anal?, ¿vaginal?

En la otra pintura vemos cómo esa bolla gallega, semidesvelada, de tierna y rica miga, aparece abierta y voraz frente a la embestida de esa larga barra de pan que porta en su corteza dos huevos fritos. Huevos, por cierto, como medallones mirrados y algo exhaustos.

Y es que el asunto de los huevos, que contiene un inexcusable carácter sexual, le sirve, con frecuencia, para ironizar y mofarse de la masculinidad y del machismo, tal como vemos en otros cuadros suyos anteriores. Pensemos en *Chelo con algo de naturaleza muerta gracias a un corte limpio* (2007), donde la compañera y artista ríe junto a lo que parecen varias bolsas escrotales de animales colgados de un garfio de carnicería, y unido a eso unas tijeras que remiten a ese corte limpio del título. O *Chelo de espaldas y con un par* (2007), y aquí Chelo sin rostro y de espaldas, agarra los dos huevos con su mano sobre un fondo negro. ¿Chelo mutada en contemporánea Judit?

Del mismo año que los dos cuadros expuestos en la Fundación Rac es *Bolla gallega y dos barras de pan común, calzadas con sendos pimientos verdes, observan cómo un enamorado plato de huevos con chorizo, intenta depositar su amor en una joven y recatada berza*, también de 2011, un óleo capital de esa serie, donde sigue a insistir con divertida explicitud en las cuestiones formuladas en *Barra de pan común* y donde el componente literario del propio título, como en todos los demás casos, resulta inexcusable para observar la obra.

Pero es que lo sexual no acaba ahí, también está incluso en otras obras de esas series próximas que exhibió también en Ourense y donde observamos la presencia de la vida sexual de los animales, como en *Sigilosa para no distraer a los pequeños en su insistencia* (2007), con los pies desnudos de álguien que está junto a dos mariquitas que montan una sobre la otra o que también aparecen en *La incesante inseguridad de los pequeños aliviada, una vez más, sobre el dedo de Chelo* (2006). Con dos mariquitas (¿quizás el término español «mariquitas» tan connotado, inspiró también al artista para pintarlas?) o esas dos moscas que montan una sobre otra en el cuadro *La Cautela nos ayudará a solventar la ansiosa perseverancia de los*

Juan Carlos Román
Bolla gallega y dos barras de pan común calzadas con sendos pimientos verdes..., 2011

da España á sombra, deste país que non abraza a Ilustración e mira con receo a Revolución Industrial; unha cor pouco eléctrica e nada moderna por se a cara oculta desa cazola de barro afumada e iluminada cun candil que disimula a pobreza. Unha cor xenuinamente española, barata e fácil de manexar, e mesturar; [...] «Sombra natural» é a nosa natural forma de estar ante a vida, sen artificios, sen demasiadas proclamas ou manifestos, sen crernos as cousas demasiado, serios cando hai que selo, pero o xusto, porque se non festexas todo aquilo que te rodea, un día calquera, os que te rodean, festexarán que te fuches.[2]

E diso último, do festexo, vai a outra novidade que achegan estas obras, fronte a esa grisura e esa escuridade da vida consumida na penitencia érguese desafiante a gargallada e os praceres. En primeiro lugar, porque hai nesas pinturas, ao cabo, representacións de comida e de alimentos que nos nutren, pero tamén son puro pracer da vista e do gusto. Pero é evidente que tamén os alimentos sempre foron asociados co carnal. E de aí que haxa lugar tamén para que o artista alimente o pensamento luxurioso. Ah!, a importancia do substrato sexual tenuemente agochado en tanta pintura supostamente inocente que nos subministra a historia da arte, mesmo durante esa castradora contrarreforma española! Por non falar da carnalidade deses alimentos que mergullan a fame co libidinal das súas formas explícitas.

E de aí á reviravolta dun cadro volteado de xeito surrealista polo seu autor para que o cogombro explicite aínda máis o seu caractér fálico fronte a esa branca cunca que é receptáculo para a penetración anal?, vaxinal?

Na outra pintura vemos como esa bola galega, semidesvelada, de tenra e rica miga galega, aparece escarranchada e voraz perante a embestida desa longa barra de pan que porta na súa codia dous ovos fritidos. Ovos, por certo, como medallóns mirrados e algo exhaustos.

E é que o asunto dos ovos, que contén un inescusable carácter sexual, sérvelle, decote, para ironizar e mofarse da masculinidade e do machismo, tal como vemos noutros cadros seus anteriores. Pensemos en *Chelo con algo de naturaleza muerta gracias a un corte limpio* (2007), onde a compañeira e artista ri xunto ao que semellan varias bolsas escrotais de animais penduradas dun garfo de carnizaría, e unido a iso unhas tesoiras que remiten a ese corte limpo do título. Ou *Chelo de espaldas y con un par* (2007), aquí a Chelo sen rostro e de costas, agarra os dous ovos coa súa man sobre un fondo negro. Chelo mutada en contemporánea Xudit?

mediocres. Ellos siempre intentarán expresar su dolor a través de la ira y el resentimiento (2007). O todavía esos dos caracoles montándose en *La resignación de Chelo ante la conjura de los necios* (2007).

En fin, vemos bien que esa «sombra natural» a la que alude Román es, al cabo, producto de una potente luz que está ahí detrás y que ilumina el puro gozo de la carne, en un desafío a las convenciones y las normas de la historia, de la religión, de la política, de las costumbres.

1 Cerviño, Román, 2018: 37
2 Cerviño, Román, 2018: 32

Cerviño, Ángel e Román, Juan Carlos. *Juan Carlos Román: Sombra natural*. Ourense: Centro Cultural Marcos Valcárcel, Deputación de Ourense, 2018

JAVIER TUDELA

Xosé M. Buxán Bran

Encarar el trabajo artístico de Javier Tudela (Vitoria-Gasteiz, 1960) significa entender su obra como un acto reflexivo e investigador, también docente y, por supuesto, de acción social. Por todo eso pafrece lógico que en sus proyectos plásticos la obra se acompañe habitualmente de textos y reflexiones que procuran modos de abordar una obra que tiene mucho más de proceso y camino que de meta y obra conclusa y cerrada. Pienso que vale la pena releer lo que escribía sobre el hecho mismo de ser escultor en el catálogo editado con ocasión de su exposición «Chaque 2 secondes... des chaises, des oiseaux, des camions» para la galería Alyskewycz de París en 1997:

> [...] como escultor pienso en y con la construcción de objetos. Trato de encontrar el modo de desmontar y reconstruir de manera que, al final de este ejercicio, conozca algo más que el proceso y el resultado concreto. Este pensamiento incorpora elementos de los otros anteriores pero no usa ni la autocomplacencia del primero ni la legitimación científica del segundo; por lo tanto, no está interesado ni en el modelo romántico de experiencia estética ni en la mirada cuadriculada para la constatación del esquema analítico de un orden tranquilizador y confortable.
> [...]
> El trabajo del artista es perseguir, convocar y disponer los elementos con la alevosía necesaria para que puedan obrar, esto es, conspirar para articular la tensión que los soporta en el aire.[1]

Al leer esas palabras no dejo de pensar que el Tudela escultor sigue siendo fiel, con esta pieza instalación que vemos en la Fundación Rac, a ese credo anunciado ya entonces. He ahí en la sala un «ensayo de orden» (por utilizar una expresión ya patente en la muestra «Doble o nada (cuaderno de proyectos)» que hizo en el Centro Cultural Montehermoso de Vitoria-Gasteiz en 2002) que trata de inventar un archivo de posibilidades, un compendio objetual y frágil, que atesora con celo y mimo en un catálogo general de lo común.

Y si pensamos en el hecho de archivar, tan visible en *Midas* retornamos a los textos del artista cuando se refería con detalle al asunto, por ejemplo, en su escrito «Arcontes, ficheros, correspondencia, cajas y archivos»:

> Un archivo -hoy hablaríamos de una banco de datos o de una base de datos- es semejante a una colección de informaciones referidas a un mismo asunto y que han sido buscadas o construidas para

Do mesmo ano ca os dous cadros expostos na Fundación Rac é *Bolla gallega y dos barras de pan común, calzadas con sendos pimientos verdes, observan cómo un enamorado plato de huevos con chorizo, intenta depositar su amor en una joven y recatada berza*, tamén de 2011, un óleo capital desa serie, onde segue a teimar con divertida explicitude nas cuestións formuladas en *Barra de pan común* e onde o compoñente literario do propio título, coma en todos os demais casos, resulta inescusable para observar a obra.

Pero é que o sexual non acaba aí, tamén está mesmo noutras obras desas series proximas que exhibiu tamén en Ourense e onde observamos a presenza da vida sexual dos animais, como en *Sigilosa para no distraer a los pequeños en su insistencia* (2007), cos pés nus de alguén que fica a carón de dúas xoaniñas que montan unha sobre a outra ou que tamén aparecen en *La incesante inseguridad de los pequeños aliviada, una vez más, sobre el dedo de Chelo* (2006). Con dúas xoaniñas (quizais o termo español «mariquitas» tan connotado, inspirou tamén o artista para pintalas?) ou esas dúas moscas que montan unha sobre outra no cadro *La Cautela nos ayudará a solventar la ansiosa perseverancia de los mediocres. Ellos siempre intentarán expresar su dolor a través de la ira y el resentimiento* (2007). Ou aínda eses dous caracois montándose en *La resignación de Chelo ante la conjura de los necios* (2007).

En fin, vemos ben que esa «sombra natural» á que alude Román é, ao cabo, produto dunha potente luz que está aí detrás e que alumea o puro gozo da carne, nun desafío ás convencións e ás normas da historia, da relixión, da política, dos costumes.

1 Cerviño, Román, 2018: 19
2 Cerviño, Román, 2018: 15

Cerviño, Ángel e Román, Juan Carlos. *Juan Carlos Román: Sombra natural*. Ourense: Centro Cultural Marcos Valcárcel, Deputación de Ourense, 2018

JAVIER TUDELA

Xosé M. Buxán Bran

Encarar o traballo artístico de Javier Tudela (Gasteiz-Vitoria, 1960) significa entender a súa obra como un acto reflexivo e investigador, tamén docente e, por suposto, de acción social. Por todo iso semella lóxico que nos seus proxectos plásticos a obra se acompañe decote de textos e de reflexións que procuran xeitos de tratar unha obra que ten moito máis de proceso e de camiño ca de meta e de obra conclusa e fechada. Coido que paga a pena reler o que escribía sobre o feito de ser escultor no catálogo editado con ocasión da súa exposición «Chaque 2 secondes... des chaises, des oiseaux, des camions» para a galería Alyskewycz de París en 1997:

> [...] como escultor pienso en y con la construcción de objetos. Trato de encontrar el modo de desmontar y reconstruir de manera que, al final de este ejercicio, conozca algo más que el proceso y el resultado concreto. Este pensamiento incorpora elementos de los otros anteriores pero no usa ni la autocomplacencia del primero ni la legitimación científica del segundo; por lo tanto, no está interesado ni en el modelo romántico de experiencia estética ni en la mirada cuadriculada para la constatación del esquema analítico de un orden tranquilizador y confortable.
> [...] El trabajo del artista es perseguir, convocar y disponer los elementos con la alevosía necesaria para que puedan obrar, esto es, conspirar para articular la tensión que los soporta en el aire.[1]

Javier Tudela
Agitar las ideas, 2004-05

disponer de elementos de comparación en relación a diferentes parámetros. [...] la tarea del archivero coleccionista consiste en señalar el hecho de que preguntar sobre cualquier asunto de forma sistemática y reiterada, clasificar y guardar la información obtenida no es un acto inocente que no tenga consecuencias. Porque sabemos que un archivo se construye y que su eficacia se consigue con la obstinación en la pregunta machaconamente repetida una y otra vez. [...]
Sabemos que un archivo se confía a alguien que lo guardará celosamente y que su acceso se abre o se cierra -según a quién- para extraer datos de cara a la toma de decisiones en procesos no necesariamente compatibles con los deseos de las personas que han facilitado la información. En un archivo no cabe la inocencia ni la improvisación.[2]

Leemos esa reflexión de Tudela y no puedo más que pensar todo el tiempo en ese compendio de objetos llenos de cicatrices y minusvalías que exhibe en *Midas* y que el artista sanó, vendó, curó, suturó de manera milagrosa para luego ordenar y exhibir como exvotos, como milagros, como retablo de maravillas salvadas de la destrucción. Sobre el trabajo que instala en esos estantes el propio artista escribía en abril de 2021 en su blog https://javiertudela.blogspot.com/:

En la Fundación Rac presento un fragmento de *Midas*. *Midas* está planteado como un laboratorio de procesos de legitimación del Arte a partir de los materiales de *La habitación de Diógenes*. Ambas obras se retroalimentan. En *La habitación de Diógenes* trabajo *con* objetos e imágenes obtenidos a partir de la 'excavación arqueológica' de un almacén, es un proyecto sobre el orden, sobre los procesos de acumulación y su control. En *La habitación de Diógenes* se ensayan estrategias de reflexión plástica sobre la experiencia de la entropía y de la complejidad. Con *Midas*, y con *Efecto Reina Roja* se abrieron dos nuevas líneas de trabajo que incidían respectivamente en el valor de las cosas y en la importancia de los procesos.
En *Midas* abordamos la cuestión de la sostenibilidad como uno de los grandes desafíos de las sociedades contemporáneas, nuestra capacidad de redefinir el valor de las cosas y para construir modelos donde la manera de vivir hoy no hipoteque la vida a las generaciones futuras. Ensayamos estrategias de legitimación del arte a partir de operaciones sobre los materiales, las formas, lo significativo, lo simbólico y lo inefable, o de aspectos poéticos como la fragilidad de lo efímero o la obsesión del artista, y por supuesto, operaciones sobre el sentido de las cosas y sus contextos; y todo ello en escenarios donde las interacciones entre los diferentes procesos se articulan desdibujando las fronteras entre las cosas, entre las ideas, y entre las ideas y las cosas.

Ao ler esas palabras non deixo de pensar que o Tudela escultor segue a ser fiel, con esta instalación que vemos na Rac, a ese credo anunciado xa daquela. Velaí na sala un «ensaio de orde» (por utilizar unha expresión xa patente no catálogo da mostra «Doble o nada (cuaderno de proyectos)», que fixera no Centro Cultural Montehermoso de Gasteiz-Vitoria en 2002), que trata de argallar un arquivo de posibilidades, un compendio obxectual e fráxil, que atesoura con celo e mimo nun catálogo xeral do común.

E se pensamos no feito de arquivar, tan visible en *Midas*, retornamos aos textos do artista cando se refería con detalle ao asunto, por exemplo, no seu escrito «Arcontes, ficheros, correspondencia, cajas y archivos»:

Un archivo –hoy hablaríamos de un banco de datos o de una base de datos– es semejante a una colección de informaciones referidas a un mismo asunto y que han sido buscadas o construidas para disponer de elementos de comparación en relación a diferentes parámetros. [...] la tarea del archivero coleccionista consiste en señalar el hecho de que preguntar sobre cualquier asunto de forma sistemática y reiterada, clasificar y guardar la información obtenida no es un acto inocente que no tenga consecuencias. Porque sabemos que un archivo se construye y que su eficacia se consigue con la obstinación en la pregunta machaconamente repetida una y otra vez.
[...] Sabemos que un archivo se confía a alguien que lo guardará celosamente y que su acceso se abre o se cierra –según a quién– para extraer datos de cara a la toma de decisiones en procesos no necesariamente compatibles con los deseos de las personas que han facilitado la información. En un archivo no cabe la inocencia ni la improvisación.[2]

Lemos esa reflexión de Tudela e non podo máis que pensar todo o tempo nese compendio de obxectos cheos de cicatrices e de incapacidades que exhibe en *Midas*, e que o artista sandou, vendou, curou, suturou de xeito milagreiro para logo ordenar e exhibir como exvotos, como milagres, como retablo de marabillas salvadas da destrución. Sobre o traballo que instala neses estantes o propio artista escribía en abril de 2021 no seu blog https://javiertudela.blogspot.com/:

En la Fundación Rac presento un fragmento de *Midas*. *Midas* está planteado como un laboratorio de procesos de legitimación del Arte a partir de los materiales de *La habitación de Diógenes*. Ambas obras se retroalimentan. En *La habitación de Diógenes* trabajo con objetos e imágenes obtenidos a partir de la 'excavación arqueológica' de un almacén, es un proyecto sobre el orden, sobre los procesos de acumulación y su control. En *La habitación de Diógenes* se ensayan estrategias de reflexión plástica sobre la experiencia de la entropía y de la complejidad. Con *Midas*, y con *Efecto Reina Roja* se abrieron dos nuevas líneas de trabajo que incidían respectivamente en el valor de las cosas y en la importancia de los procesos.
En *Midas* abordamos la cuestión de la sostenibilidad como uno de los grandes desafíos de las sociedades contemporáneas, nuestra capacidad de redefinir el valor de las cosas y para construir modelos donde la manera de vivir hoy no hipoteque la vida a las generaciones futuras. Ensayamos estrategias de legitimación del arte a partir de operaciones sobre los materiales, las formas, lo significativo, lo simbólico y lo inefable, o de aspectos poéticos como la fragilidad de lo efímero o la obsesión del artista, y por supuesto, operaciones sobre el sentido de las cosas y sus contextos; y todo ello en escenarios donde las interacciones entre los diferentes procesos se articulan desdibujando las fronteras entre las cosas, entre las ideas, y entre las ideas y las cosas.

Velaí a escultura sen peaña, sen nobreza, sen afeites, sen ouropeis, sen grandilocuencias. A reivindicación polo artista da historia mínima fronte ao gran relato da historia e os seus

Aquí la escultura sin peana, sin nobleza, sin afeites, sin oropeles, sin grandilocuencias. La reivindicación por el artista de la historia mínima frente al gran relato de la Historia y sus monumentos. La escultura como cura y salvación placentera del mundo, como reparación en nuestras vidas, como voz que denuncia la histeria consumista y ahogante de alrededor. Porque como nos dice en unas notas sobre la escultura que escribe en el catálogo *Doble o nada*:

> Llegamos a la definición/indefinición de la escultura contemporánea, del arte, como una actividad dinámica, no-lineal y compleja. Dinámica porque adopta una posición y sabemos que evolucionará a otra aún indeterminada e incierta. No-lineal porque existe incongruencia entre las causas y los efectos que jalonan su producción y entre las causas y los efectos implicados en su lectura. Compleja porque se activa y actúa desde/hacia unos modos muy particulares de la acción y del pensamiento en los que se asocian procedimientos físicos y técnicos junto a operaciones sensibles e intelectuales. Por otra parte se mantiene como pasión mientras que su resonancia es pública -en los ámbitos del mercado y en su consideración como fenómeno cultural-. La escultura es, además, una actividad abierta cuyas atribuciones en este u otro sentido implican necesariamente una ideología.[3]

Una ideología aquí de los cuidados y la reparación con voluntad de salvarnos de la muerte y del caos, que guarda con mimo las minucias y cositas cotidianas con las que nos topamos derredor. Un armario de cristalería que en lugar de ser cristalería fina es una cristalería dañada y reparada. Javier Tudela mismo «embota» como lo hacen por cierto muchas familias y ahí dentro están aquellos frutos, semillas que, según el artista, hace falta resguardar de la pérdida para alimentar nuestros espíritus. Pura lacena atiborrada de víveres. Pura alimentación del alma. Puro disfrute en la poética de las formas y de los objetos acariciados por la mirada fascinada y las manos mañosas de un artista devenido trapero o quincallero feliz.

1 Tudela, 1997: s.p.
2 Tudela, 2016: 11
3 Tudela, 2004: 56

Tudela, Javier. *Chaque 2 secondes... Des chaises, des oiseaux, des camions...* Vitoria-Gasteiz, 1997
Tudela, Javier. *Doble o nada (Cuaderno de proyectos)*. Vitoria-Gasteiz: Centro Cultural Montehermoso, 2004
Tudela, Javier. «Arcontes, ficheros, correspondencia, cajas y archivos» En *Carlos Suárez: El vaciado de la huella belga*. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, 2016

monumentos. A escultura como cura e salvación pracenteira do mundo, como reparación nas nosas vidas, como voceiro que denuncia a histeria consumista e abafante de derredor. Porque como nos di nunhas notas sobre a escultura que escribe no catálogo *Doble o nada*:

> Llegamos a la definición/indefinición de la escultura contemporánea, del arte, como una actividad dinámica, no-lineal y compleja. Dinámica porque adopta una posición y sabemos que evolucionará a otra aún indeterminada e incierta. No-lineal porque existe incongruencia entre las causas y los efectos que jalonan su producción y entre las causas y los efectos implicados en su lectura. Compleja porque se activa y actúa desde/hacia unos modos muy particulares de la acción y del pensamiento en los que se asocian procedimientos físicos y técnicos junto a operaciones sensibles e intelectuales. Por otra parte se mantiene como pasión mientras que su resonancia es pública –en los ámbitos del mercado y en su consideración como fenómeno cultural–. La escultura es, además, una actividad abierta cuyas atribuciones en este u otro sentido implican necesariamente una ideología.[3]

Unha ideoloxía aquí dos coidados e da reparación con vontade de salvarnos da morte e do caos, que garda con mimo as minucias e as cousiñas cotiás coas que nos topamos derredor. Un armario de cristalaría que no canto de ser cristalaría fina é unha cristalaría ferida e reparada. Javier Tudela mesmo «embota» como o fan, por certo, moitas familias e aí dentro están os froitos, as sementes que, segundo o artista, cómpre resgardar da perda para alimentar os nosos espíritos. Pura lacena ateigada de víveres. Pura alimentación da alma. Puro gozo na poética das formas e dos obxectos aloumiñados pola mirada fascinada e as mans mañosas dun artista trapeiro ou quincalleiro feliz.

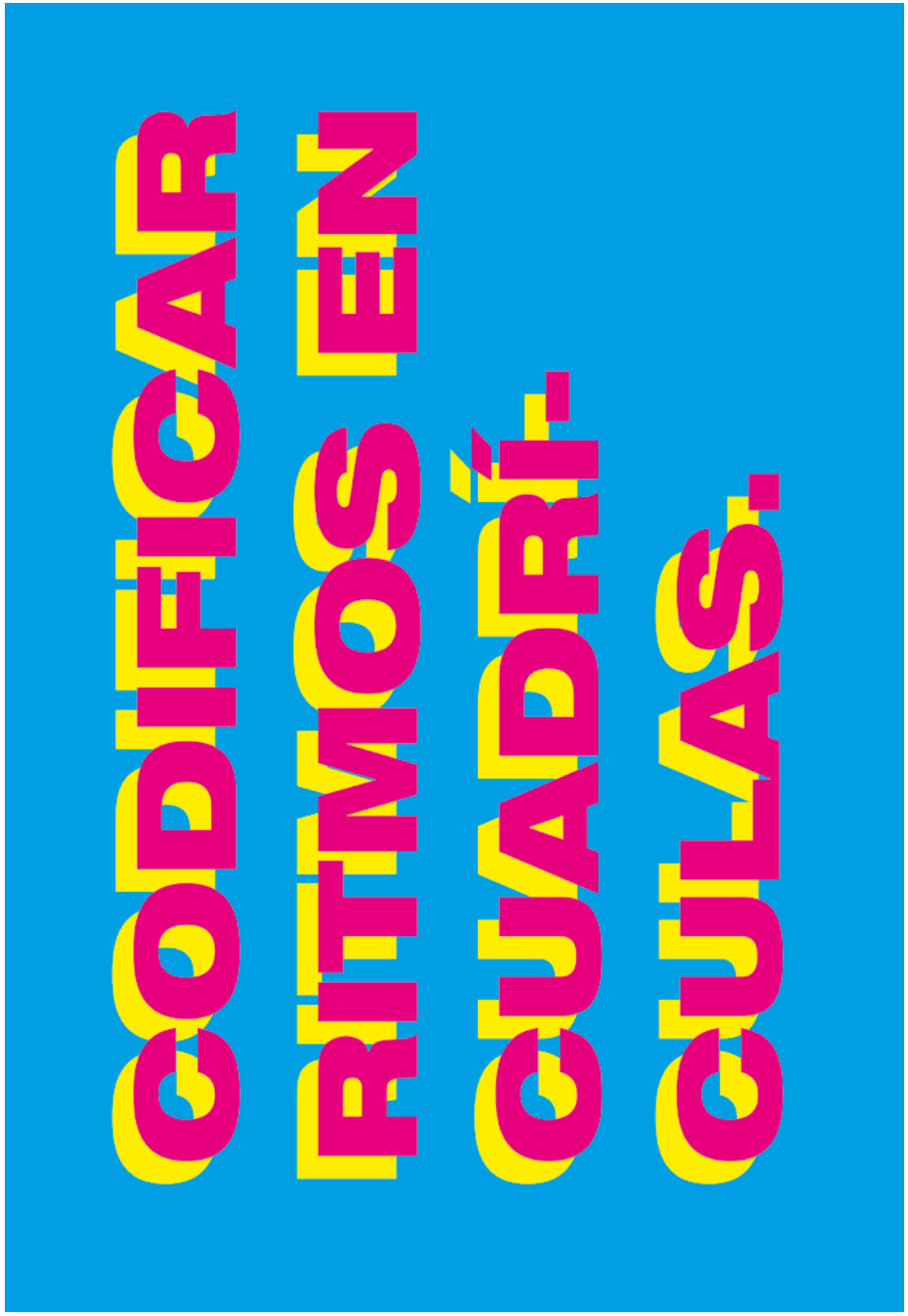
1 Tudela, 1997: s.p.
2 Tudela, 2016: 11
3 Tudela, 2004: 56

Tudela, Javier. *Chaque 2 secondes... Des chaises, des oiseaux, des camions...* Vitoria-Gasteiz, 1997
Tudela, Javier. *Doble o nada (Cuaderno de proyectos)*. Vitoria-Gasteiz: Centro Cultural Montehermoso, 2004
Tudela, Javier. «Arcontes, ficheros, correspondencia, cajas y archivos» En *Carlos Suárez: El vaciado de la huella belga*. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, 2016

Xoan Anleo
Ultra-Magenta radio: la verdadera corriente continua y débil aural, 2020
Física del estado sólido, semiconductor aditivo [Fundido encadenado]
Cartaz
70x50 cm

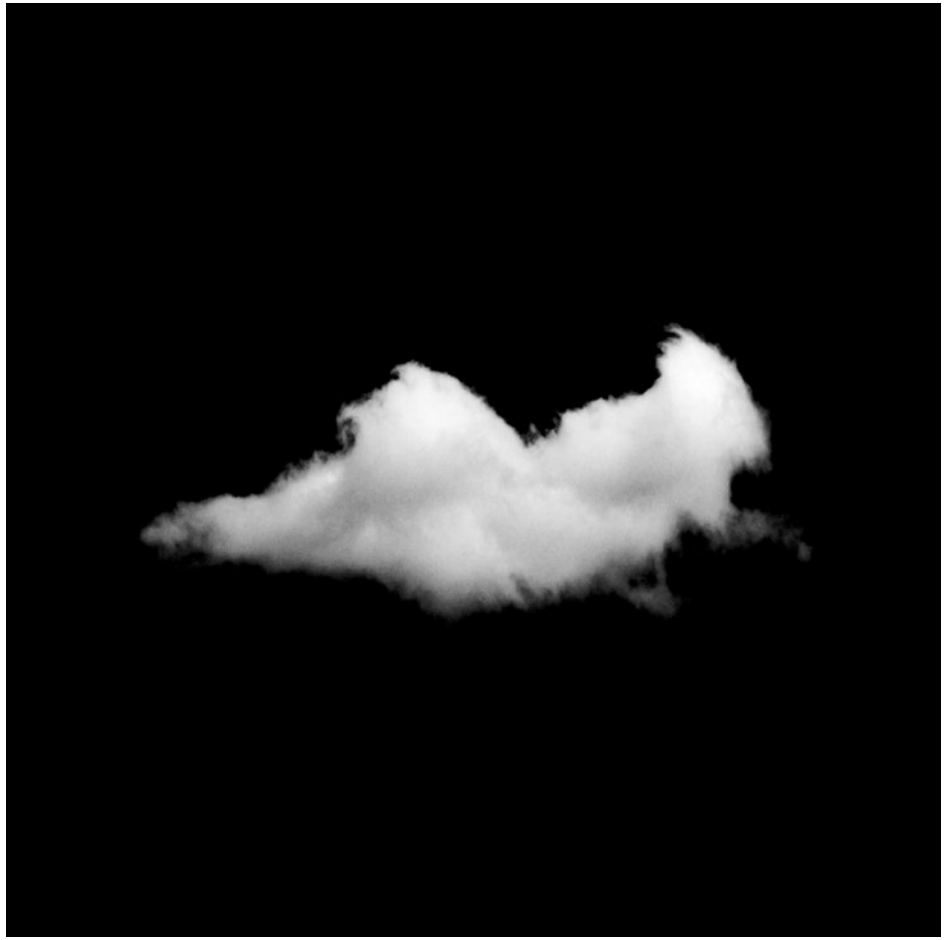
U-MR: LVCCYDA.
FES, SA [FE].

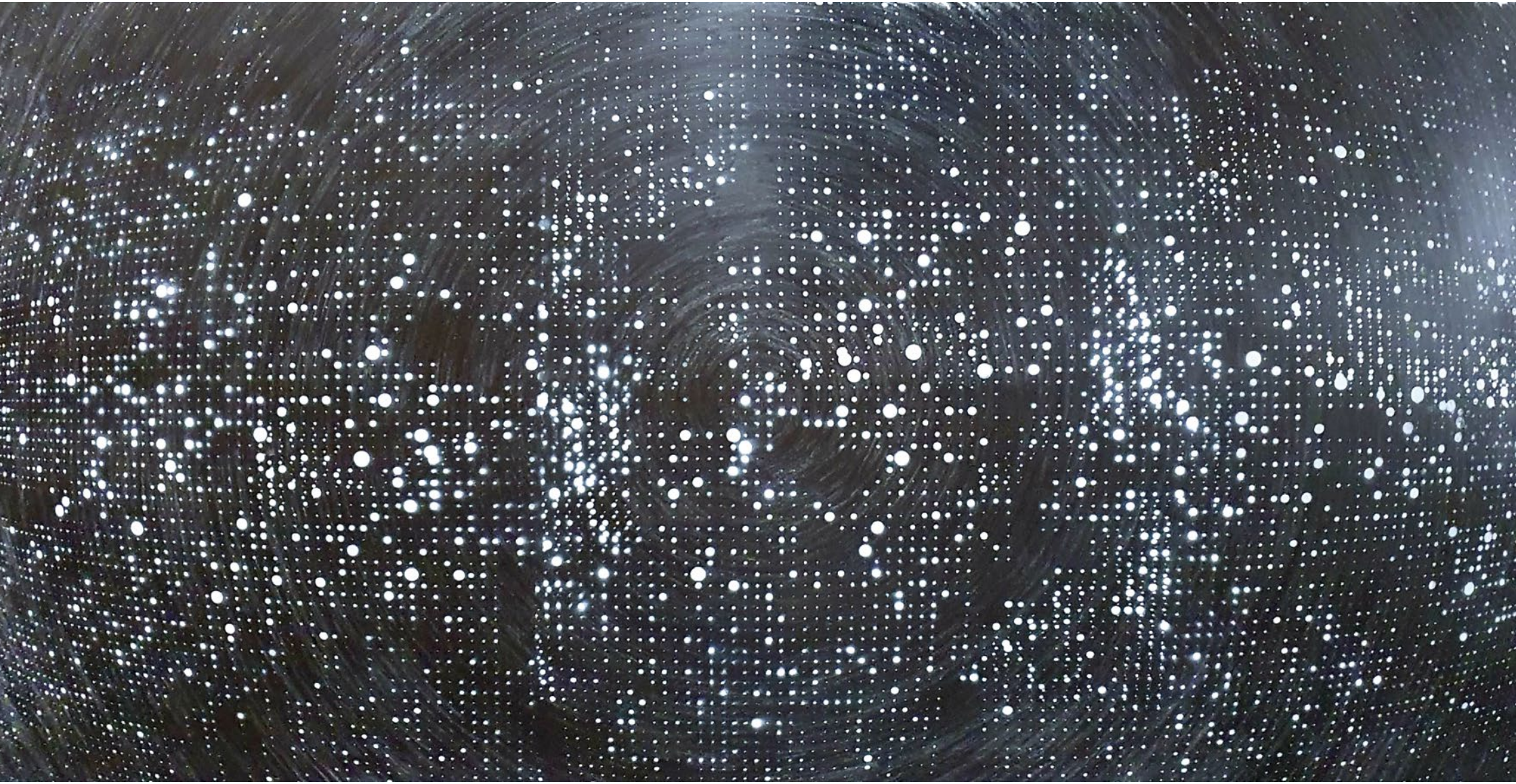
ULTRA-MAGENTA RADIO: LA VERDADERA CORRIENTE CONTINUA Y DÉBIL AURAL. **FÍSICA DEL ESTADO SÓLIDO, SEMICONDUCTOR ADITIVO [FUNDIDO ENCADENADO].**



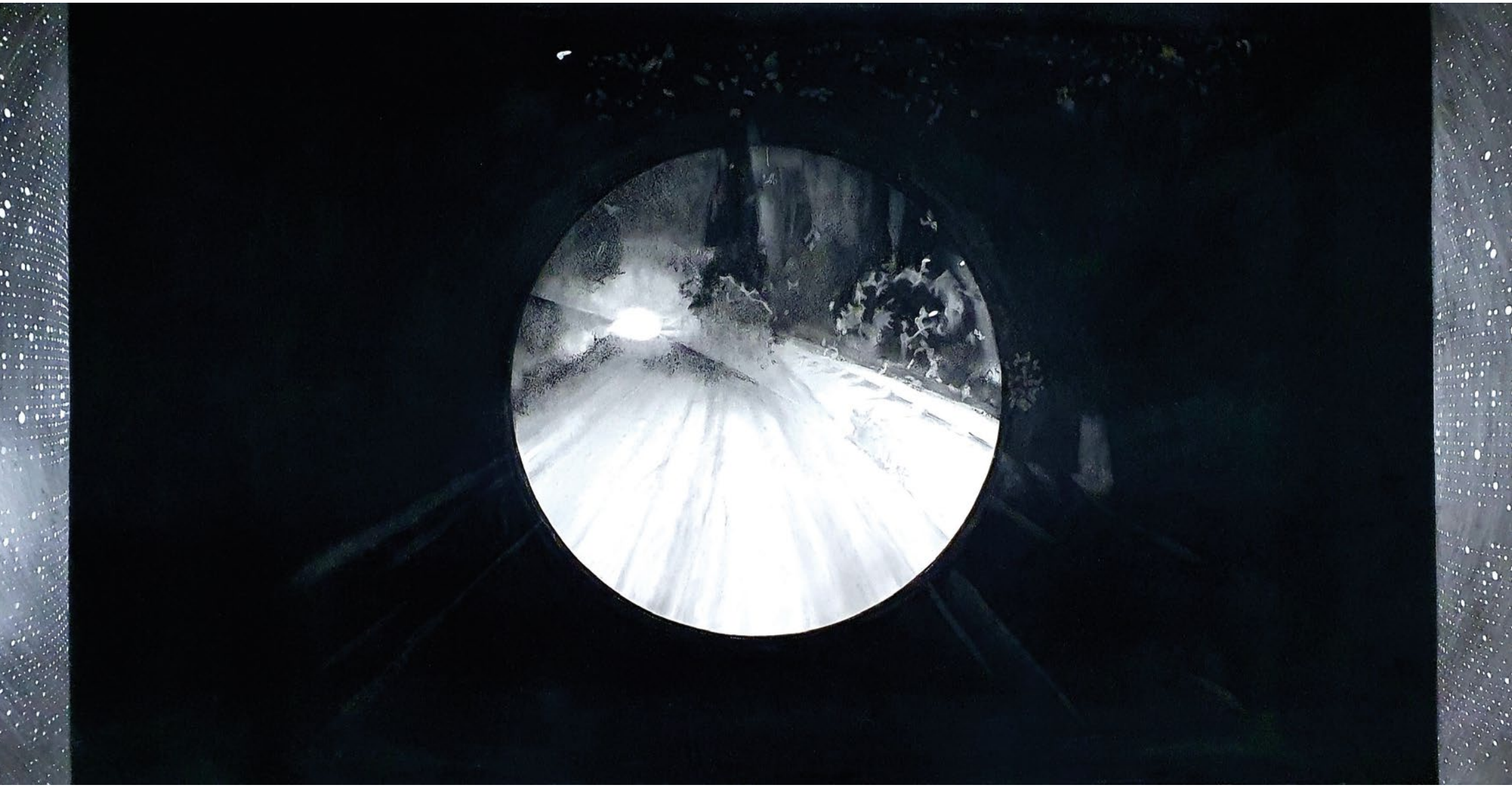
Xoan Anleo
Codificar ritmos en cuadrículas, 2020
Cartaz
70x50 cm

María Covadonga Barreiro
Correspondances (pensando en Baudelaire), 2016
Caixas de luz
50x50x5 cm c/u





Nati Bermejo
Variaciones. Nieve N -120 (3-4), 2020
Grafito, pastel e guache
70x140 cm c/u



Marcos Covelo
Sen titulo #5_serie *manchas*, 2019
Medidas variables
Financiado polo Fondo Asistencial e Cultural de VEGAP
Axudas á Creación S.O.S. ARTE /CULTURA

Basilisa Fiestras
Espacios, 2018
Escaiola e madeira
19x18x19 cm

Basilisa Fiestras
Sen título, 2017
Instalación de pezas de escaiola sobre parede
Medidas variables

Elena Lapeña

Ginkgo biloba. Serie *Corintia*, 2012

Fotografía

58x38,7 cm

Tintas pigmentadas. Arches Velin 315 g/m2

Edición de 5 exemplares + 1 H.C. Numerada I/V e firmada a man

Elena Lapeña

Angiosperma adicorana. Serie *Corintia*, 2013

Fotografía

458x40 cm

Tintas pigmentadas. Arches Velin 315 g/m2

Edición de 5 exemplares + 1 H.C. Numerada I/V e firmada a man

Juan Carlos Meana
...Y comimos todos del mismo plato (serie *Comunidad)*, 2019
Pans e pratos de cerámica
Dimensións variables
Elaboración: Artepan
Produción: Artepan e Artium

Marina Núñez

Grieta (1), 2013
Vídeo monocanle, 4´57´´

Grieta (2), 2014
Vídeo monocanle, 5´13´´

Grieta (3), 2014
Vídeo monocanle, 4´40´´

Juan Carlos Román
Barra de pan común, con dos huevos al plato pero sin el plato, sodomizando a una bolla gallega, 2011
Óleo sobre liño
97x114 cm

Juan Carlos Román
Nocturno con novia y soltero, 2011
Óleo sobre liño
38x41 cm

Javier Tudela

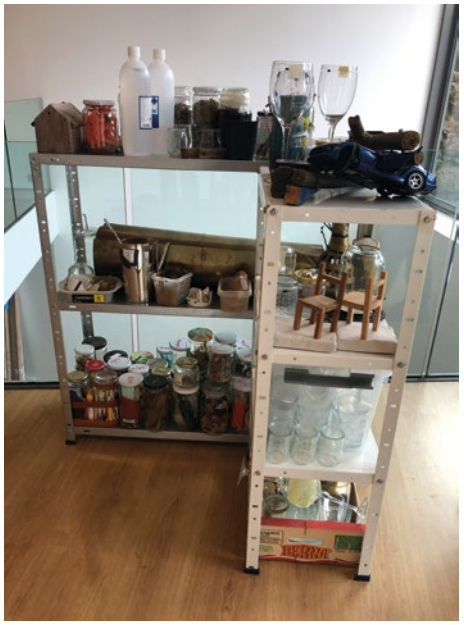
Midas (Fragmento). Obra en proceso, 2004-2021

Estanterías metálicas e obxectos diversos

Dimensións variables

BERNA

Lasaña Vegetal



XUNTA DE GALICIA

Xacobeo 21·22

Universidade Vigo

fundación_RAC