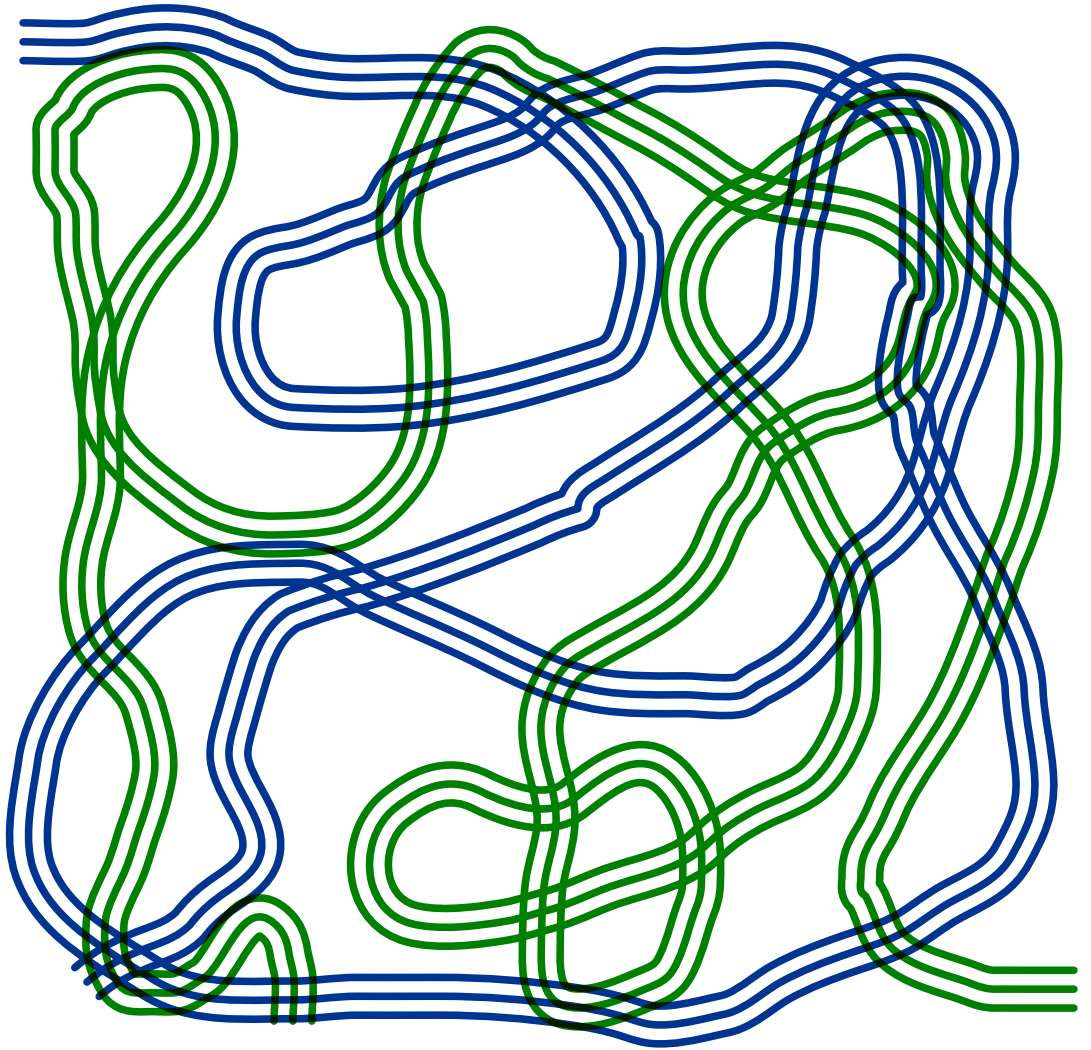


PINTURA

PRESENTE
CONTINUO



ENTRANSITO

PINTURA PRESENTE CONTINUO EN TRANSITO





Sara Donoso

Almudena Fernández Fariña / 6

ARTISTAS

Marcos Covelo / 10

Manuel Eirís / 28

Isabel Flores / 38

Rut Massó / 52

Arantza Pardo / 64

Mar Vicente / 76

URBIA CULTURA

EDITA

Universidade de Vigo

TEXTOS

Almudena Fernández Fariña

Sara Donoso Calvo (entrevistas)

Os/as artistas

FOTOGRAFÍAS

Os/as artistas

REVISIÓN LINGÜÍSTICA

Área de Normalización Lingüística da Universidade de Vigo

DESEÑO E MAQUETACIÓN

Abraham Alonso

PORTADA

Abraham Alonso

IMPRESIÓN

Abraham Alonso

Andrea Núñez Pidre

Marcos Covelo

TIPOGRAFÍAS

Eina / Comic Sans / Core Circus / Falzon Wide

ISBN: 978-84-8158-927-6

DEPÓSITO LEGAL: VG 101-2022

UNIVERSIDADE DE VIGO

Reitor

D. Manuel Joaquín Reigosa Roger

Vicerreitor do Campus de Pontevedra

D. Jorge Soto

Decano da Facultade de Belas Artes

D. Xosé Manuel Buxán Bran



Desde hace unos años, iniciamos desde la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra un proyecto de entrevistas a exalumnado de la facultad con el objetivo de conocer sus proyectos, procesos, trabajos, inquietudes e incertidumbres. Desde entonces, estamos generando un amplio archivo de entrevistas a artistas, profesionales del diseño, de la gestión cultural o de la educación, que nos permite seguirle la pista a todas aquellas personas que en algún momento pasaron por nuestras aulas empapándose de conceptos y aptitudes que tal vez continúen atesorando en su memoria.

En esta ocasión, contamos con entrevistas realizadas por la también ex-alumna y gestora cultural Sara Donoso, que ha hablado con Marcos Covelo, Manuel Eirís, Isabel Flores, Rut Massó, Arantza Pardo y Mar Vicente, entre 2020 y 2021. La propuesta, un recorrido pictórico que abraza la hibridación para imbricarse en el mestizaje entre disciplinas, asomándose al reto de definir la pintura..., o tal vez de liberarla de su definición. En esta línea podemos leer el texto de Almudena Fernández Fariña, quien nos aproxima a algunos de los códigos manejados por estos creadores y creadoras para establecer algunas claves, preguntas y puntos de vista sobre las múltiples derivas de la pintura en el arte contemporáneo.



Facultade de Belas Artes
Universidade de Vigo

Desde hai uns anos, iniciamos desde a Facultade de Belas Artes de Pontevedra un proxecto de entrevistas a ex-alumnado da facultade co obxectivo de coñecer os seus proxectos, procesos, traballos, inquietanzas e incertezas. Desde entón, estamos a xerar un amplo arquivo de entrevistas a artistas, profesionais do deseño, da xestión cultural ou da educación, que nos permite seguirilles a pista a todas as persoas que nalgún momento pasaron polas nosas aulas e se empaparon de conceptos e de aptitudes que talvez continúen atesourando na súa memoria.

Nesta ocasión, contamos con entrevistas realizadas pola tamén ex-alumna e xestora cultural Sara Donoso, que falou con Marcos Covelo, Manuel Eirís, Isabel Flores, Rut Massó, Arantza Pardo e Mar Vicente, entre 2020 e 2021. A proposta, un percorrido pictórico que abraza a hibridación para imbricarse na mestizaxe entre disciplinas, asomándose ao reto de definir a pintura..., ou talvez de liberala da súa definición. Nesta liña podemos ler o texto de Almudena Fernández Fariña, quen nos aproxima a algúns dos códigos manexados por estes creadores e creadoras para establecer algunhas claves, preguntas e puntos de vista sobre as múltiples derivas da pintura na arte contemporánea.



A PINTURA MESMA, INCLUSO LA PINTURA MISMA, INCLUSO

Almudena Fernández Fariña

No ano 1990, cando nace a Facultade de Belas Artes de Pontevedra, o xurado internacional da 44.ª Bienal de Venecia concedíalle o León de Ouro de Pintura a Giovanni Anselmo por unha obra que consistía nunhas pedras dispostas sobre un muro. Tres anos despois, en 1993, recibe o mesmo recoñecemento a obra Rizen de Antoni Tapies, unha peza composta por unha cama, mantas, estruturas metálicas e outros obxectos suspendidos do teito. Ambos os feitos confirman que nos anos noventa estaba perfectamente asentada a concepción da pintura como experiencia aberta, permeable e plural. Igualmente, nesta década, desenvólvense as novas tecnoloxías da información e da comunicación, que transforman profundamente múltiples facetas da nosa vida, entre elas e por descontado, o contexto cultural e os modos de produción e de creación artística.

No marco temporal que abrangue o final de século xx e os albores do novo século, fórmanse na Facultade de Belas Artes de Pontevedra as e os artistas incluídos nesta publicación, e transcorren case vinte anos entre o final da etapa formativa de Ruth Massó (1995) e a de Isabel Flores (2014). Nestes anos a pintura asimila os desafíos que supón a integración dos avances tecnolóxicos, recoñecendo as súas enormes posibilidades, pero sen abandonar esa acción manual que obedece ao regueiro dun pincel que deposita materia sobre unha superficie. Así o manifestan Ruth Massó, Manuel Eirís, Mar Vicente, Marcos Covelo, Arantza Pardo e Isabel Flores, artistas cuxas traxectorias mostran as diferentes vertentes polas que transita a pintura desde entón: unha vertente de «pintura pintada» –tanto obxectual coma representacional- que sería a contida no cadro e definida a especificidade do substrato material. E outra vía de «pintura híbrida ou deconstrutiva» que cuestiona e que se interroga sobre as convencións nas que se asentou a tradición pictórica, absorbendo trazos técnicos, formais ou conceptuais doutros medios ou disciplinas.

No soado ensaio A escultura no campo expandido (1979), Rosalind Krauss reflexiona sobre o cambio substancial que se produce na concepción e no significado da escultura nos anos setenta. Naquel momento os artistas rompían coa lóxica moderna que definía a súa práctica en relación cun medio particular, abríndose a un «campo expandido» no que «calquera medio –fotografía, libros, liñas nas paredes, espellos ou a mesma escultura- poden utilizarse». Igualmente, a pintura ten subvertido as regras que acoutaban a súa disciplina, unha área de competencia determinada convencionalmente por un medio composto de pigmentos e aglutinantes aplicados sobre un soporte plano (un cadro). A práctica pictórica asimilou moi pronto que calquera medio como «fotografía, libros, liñas nas paredes, espellos, incluso a mesma pintura, poden utilizarse»¹. Así, desde que os pintores do cubismo sintético decidiron prescindir do substrato material para introducir no cadro un xornal ou a reixa dunha cadeira, a pintura non deixou de transgredir os seus límites integrando novas técnicas, materiais e procedementos. Calquera interpretación que expoña que as transformacións e «expansións» que se sucederon na pintura son a consecuencia dunha crise prolongada, só pode estar ancorada nos postulados esencialistas da modernidade. Falar hoxe da pintura desde unha concepción categorial resulta tan obsoleto coma declarar a súa morte.

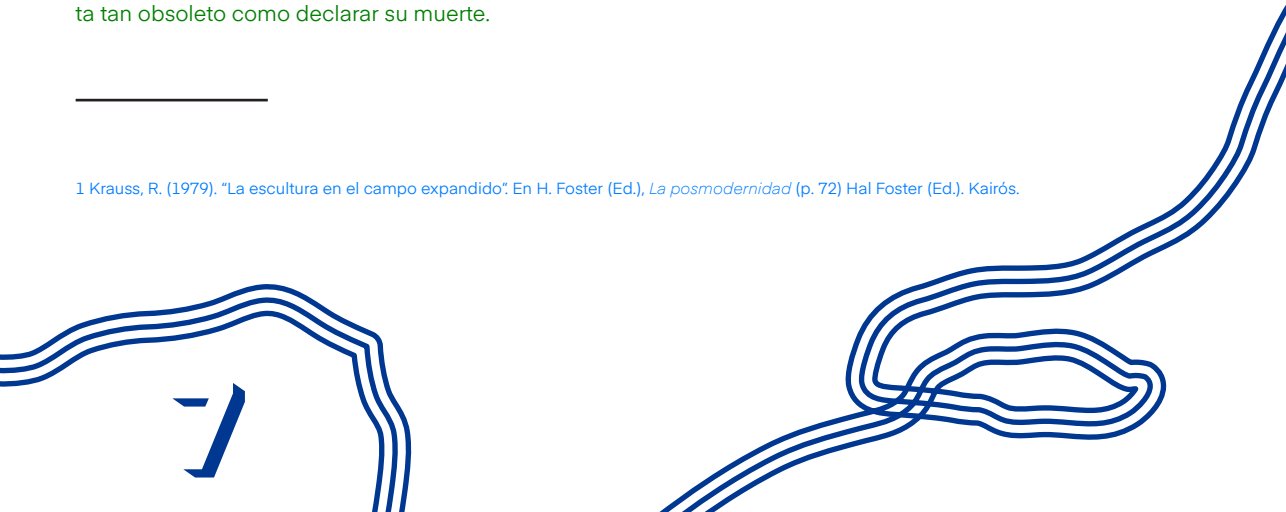


En el año 1990, cuando nace la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, el jurado internacional de la 44ª Bienal de Venecia concedía el León de Oro de Pintura a Giovanni Anselmo por una obra que consistía en unas piedras dispuestas sobre un muro. Tres años después, en 1993, recibe el mismo reconocimiento la obra *Rizen* de Antoni Tapies, una pieza compuesta por una cama, mantas, estructuras metálicas y otros objetos suspendidos del techo. Ambos hechos confirman que en los años noventa estaba perfectamente asentada la concepción de la pintura como experiencia abierta, permeable y plural. Igualmente, en esta década, se desarrollan las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, transformando profundamente múltiples facetas de nuestra vida, entre ellas y por descontado, el contexto cultural y los modos de producción y creación artística.

En el marco temporal que abarca el final de siglo XX y los albores del nuevo siglo, se forman en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra las y los artistas incluidos en esta publicación, transcurriendo casi veinte años entre el final de la etapa formativa de Ruth Massó (1995) y la de Isabel Flores (2014). En estos años la pintura asimila los desafíos que supone la integración de los avances tecnológicos, reconociendo sus enormes posibilidades, pero sin abandonar esa acción manual que obedece al reguero de un pincel que deposita materia sobre una superficie. Así lo manifiestan Ruth Massó, Manuel Eiris, Mar Vicente, Marcos Covelo, Arantza Pardo e Isabel Flores, artistas cuyas trayectorias muestran las diferentes vertientes por las que transita la pintura desde entonces: una vertiente de "pintura pintada" -tanto objetual como representacional- que sería la contenida en el cuadro y definida la especificidad del sustrato material. Y otra vía de "pintura híbrida o deconstructiva" que cuestiona y se interroga sobre las convenciones en las que se ha asentado la tradición pictórica, absorbiendo rasgos técnicos, formales o conceptuales de otros medios o disciplinas.

En el célebre ensayo "La escultura en el campo expandido" (1979), Rosalind Krauss reflexiona sobre el cambio sustancial que se produce en la concepción y significado de la escultura en los años setenta. En aquel momento los artistas rompían con la lógica moderna que definía su práctica en relación con un medio particular, abriéndose a un "campo expandido" en el que "cualquier medio- fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos o la misma escultura- pueden utilizarse." Igualmente, la pintura ha subvertido la reglas que acotaban su disciplina, un área de competencia determinada convencionalmente por un medio compuesto de pigmentos y aglutinantes aplicados sobre un soporte plano (un cuadro). La práctica pictórica asimiló muy pronto que cualquier medio como "fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos, incluso la misma pintura- pueden utilizarse"¹. Así, desde que los pintores del cubismo sintético decidieron prescindir del sustrato material para introducir en el cuadro un periódico o la rejilla de una silla, la pintura no ha dejado de transgredir sus límites integrando nuevas técnicas, materiales y procedimientos. Cualquier interpretación que plantee que las transformaciones y "expansiones" que se han sucedido en la pintura son la consecuencia de una crisis prolongada, solo puede estar anclada en los postulados esencialistas de la modernidad. Hablar hoy de la pintura desde una concepción categorial resulta tan obsoleto como declarar su muerte.

¹ Krauss, R. (1979). "La escultura en el campo expandido". En H. Foster (Ed.), *La posmodernidad* (p. 72) Hal Foster (Ed.), Kairós.



Con todo, á vez que a pintura se reformula e cuestiona valores arraigados durante séculos, ocorre que a súa práctica tampouco esquece o seu pasado, reafírmase na súa tradición e non abandona o lenzo, o pincel e o proceso manual.

A pintura (xunto ao debuxo) é o medio máis antigo de representación de imaxes, o único que conecta pensamento e acción con total rotundidade, implicando de forma directa o corpo e os sentidos. A súa tradición secular foi por primeira vez cuestionada e declarada defunta cando os grandes avances tecnolóxicos de Daguerre ou dos irmáns Lumière auguraban a renovación e a evolución das formas tradicionais da arte e da cultura, do pensamento e da vida social. Ese soño de progreso inxenuo e tecnicista que alimentaba o pensamento moderno parece sobrevoar aínda hoxe as exposicións e as grandes mostras de arte internacionais que exclúen a pintura por considerala rancia e anticuada.

A era de internet xerou novos modos de concibir, construír e compartir as imaxes, pero sobre todo transformou a nosa experiencia perceptiva nun espazo virtual, inmaterial e intanxible que se promete inmersivo e multisensorial co desenvolvemento do «metaverso». As imaxes nos nosos dispositivos electrónicos discorren nun tempo e nun espazo inversos á permanencia, quietude e presenza da imaxe pintada. Pintar hoxe significa atesourar o espazo e o tempo do traballo directo con e sobre a materia, a acción que transcorre entre a construción mental da imaxe e a súa presenza física. Unha presenza que apela á mirada lenta e esíxelle ao público espectador desentrañar ese espazo que remite ao corpo, á man e ao tacto e que, como afirma o crítico de arte Kevin Power, «leva consigo a verdade da materialidade natural», é dicir, «o mundo pintado goza da sensualidade de poder percibir o mundo material a través da propia materia. Aqueles que aseguraron a morte da pintura non tomaron en plena consideración este argumento»².

Considerando este argumento e, salvando a diferenza xeracional, Ruth Massó, Manuel Eiris, Mar Vicente, Marcos Covelo, Arantza Pardo e Isabel Flores perciben, interpretan e expresan o mundo a través da pintura. Nas entrevistas que suceden a estas páxinas toman a palabra e, desde a súa experiencia e saber, enuncian e expoñen a súa práctica pictórica, compartindo procesos, reflexións e inquietudes.

As súas voces sitúannos na encrucillada da pintura contemporánea: interrogándose sobre a complexidade que nos rodea e sobre a realidade máis íntima e profunda; debaténdose entre tensións internas e despregamentos externos; existindo tanto dentro do cadro coma na realidade espacial que ese mesmo cadro ocupa; flutuando entre tradición e novas experiencias vinculadas nun sentido amplo ao pictórico. En definitiva, as súas palabras e as súas obras manifestan que a pintura continúa sendo obxecto discursivo e xeradora de significado no mundo contemporáneo. Pintura comprometida co presente e coa mesma pintura, incluso.

Sin embargo, a la vez que la pintura se reformula y pone en cuestión valores arraigados durante siglos, ocurre que su práctica tampoco olvida su pasado, se reafirma en su tradición y no abandona el lienzo, el pincel y el proceso manual.

La pintura (junto al dibujo) es el medio más antiguo de representación de imágenes, el único que conecta pensamiento y acción con total rotundidad, implicando de forma directa el cuerpo y los sentidos. Su tradición secular fue por primera vez cuestionada y declarada difunta cuando los grandes avances tecnológicos de Daguerre o de los hermanos Lumière, auguraban la renovación y evolución de las formas tradicionales del arte y la cultura, del pensamiento y de la vida social. Ese sueño de progreso ingenuo y tecnicista que alimentaba el pensamiento moderno parece sobrevolar aún hoy las exposiciones y grandes muestras de arte internacionales que excluyen la pintura por considerarla rancia y anticuada.

La era de internet ha generado nuevos modos de concebir, construir y compartir las imágenes, pero sobre todo ha transformado nuestra experiencia perceptiva en un espacio virtual, inmaterial e intangible que se promete inmersivo y multisensorial con el desarrollo *metaverso*. Las imágenes en nuestros dispositivos electrónicos discurren en un tiempo y espacio inversos a la permanencia, quietud y presencia de la imagen pintada. Pintar hoy significa atesorar el espacio y el tiempo del trabajo directo con y sobre la materia, la acción que transcurre entre la construcción mental de la imagen y su presencia física. Una presencia que apela a la mirada lenta y exige al espectador desentrañar ese espacio que remite al cuerpo, a la mano y al tacto y que, como afirma el crítico de arte Kevin Power, "lleva consigo la verdad de la materialidad natural" es decir "el mundo pintado disfruta de la sensualidad de poder percibir el mundo material a través de la propia materia. Aquellos que aseguraron la muerte de la pintura no tomaron en plena consideración este argumento"².

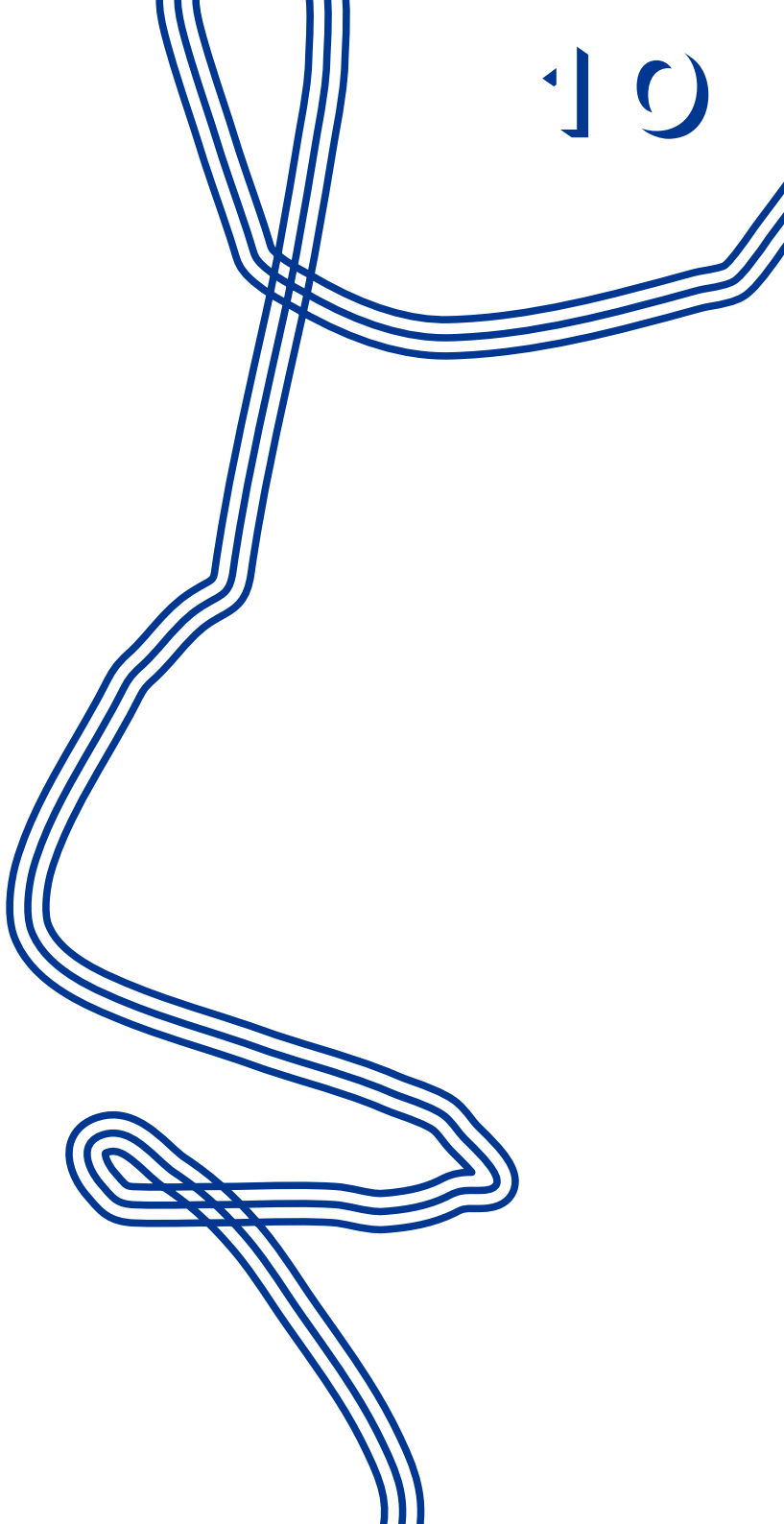
Considerando este argumento y, salvando la diferencia generacional, Ruth Massó, Manuel Eirís, Mar Vicente, Marcos Covelo, Arantza Pardo e Isabel Flores perciben, interpretan y expresan el mundo a través de la pintura. En las entrevistas que suceden a estas páginas toman la palabra y, desde su experiencia y saber, enuncian y exponen su práctica pictórica, compartiendo procesos, reflexiones e inquietudes.

Sus voces nos sitúan en la encrucijada de la pintura contemporánea: interrogándose sobre la complejidad que nos rodea y sobre la realidad más íntima y profunda; debatiéndose entre tensiones internas y despliegues externos; existiendo tanto dentro del cuadro como en la realidad espacial que ese mismo cuadro ocupa; fluctuando entre tradición y nuevas experiencias vinculadas en un sentido amplio a lo pictórico. En definitiva, sus palabras y sus obras manifiestan que la pintura continúa siendo objeto discursivo y generadora de significado en el mundo contemporáneo. Pintura comprometida con el presente y con la misma pintura, incluso.


2 Power, K. (2003). "Jonathan Lasker: la sorpresa de la sintaxis", en *Jonathan Lasker 1977-2003* (p. 33). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



MARCOSSOVELLO



OT



Licenciado en Belas Artes pola Universitat de Barcelona (2010), **Marcos Covelo** conta co Mestrado en Arte Contemporánea, Creación e Investigación da Facultade de Belas Artes de Pontevedra (Universidade de Vigo) e é actualmente profesor asociado deste mesmo centro. Interesado pola experimentación e pola investigación artística, a súa obra atópase na cohesión de asociacións que se conxugan a través de variadas fontes de información para iniciar un novo proceso plástico e conceptual. Coa mirada posta no pictórico, as súas pezas toman formas diversas, onde a escultura e a instalación impoñen a súa presenza mostrando o seu interese polas tres dimensións. O estudo da cor e a reflexión sobre os discursos da sociedade actual son outras das súas preocupacións, que terminan integradas nunha obra reflexiva, cunha aparencia fresca e espontánea baixo a que se ocultan múltiples arestas.

Ao longo da súa carreira académica obtivo varias bolsas, entre as que cabe destacar a bolsa Erasmus en Coventry University, Art&Design (Reino Unido) e as prácticas Erasmus en Savvy Contemporary (Alemaña). Unha vez rematados os seus estudos, expón con frecuencia en diferentes espazos, tanto privados coma públicos, como a Fundación Rac de Pontevedra, a sala de exposicións do Auditorio de Galicia, a sala de exposicións ESDIR, o Centre del Carme de Valencia, o Museo de Arte Contemporánea da Fundación Gas Natural Fenosa, a Casa Galega da Cultura de Vigo, o espazo IKASART da Universidade de Euskadi ou a Galería Combustión Espontánea de Madrid. Ao longo da súa traxectoria recibiu varios premios como o proxecto para a Zona C en Santiago de Compostela, a Residencia Artística Bienal de Cerveira, o 11º Premio para Novos Artistas Auditorio de Galicia ou o Premio Novos Valores da Deputación de Pontevedra.

Licenciado en Bellas Artes por la Universitat de Barcelona (2010), **Marcos Covelo** cuenta con el Máster en Arte Contemporáneo, Creación e Investigación de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) y es actualmente profesor asociado de este mismo centro. Interesado por la experimentación y la investigación artística, su obra se encuentra en la cohesión de asociaciones que se conjugan a través de variadas fuentes de información para iniciar un nuevo proceso plástico y conceptual. Con la mirada puesta en lo pictórico, sus piezas toman formas diversas, donde la escultura y la instalación imponen su presencia mostrando su interés por las tres dimensiones. El estudio del color y la reflexión sobre los discursos de la sociedad actual son otras de sus preocupaciones, que terminan integradas en una obra reflexiva, con una apariencia fresca y espontánea bajo la que se ocultan múltiples aristas.

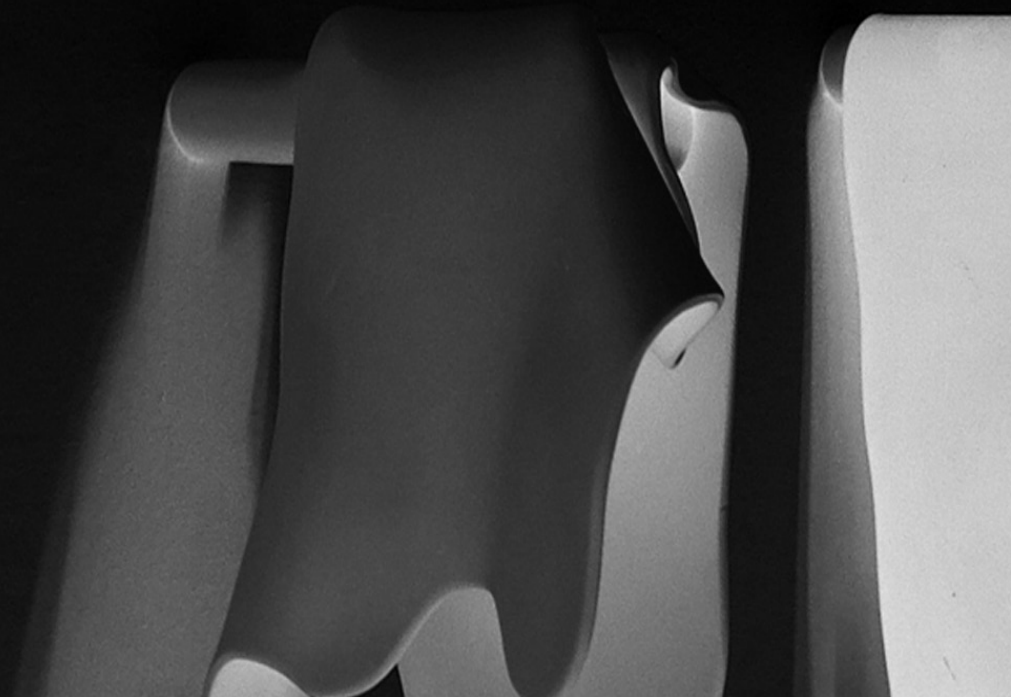
A lo largo de su carrera académica ha obtenido varias becas, entre las que cabe destacar la Beca Erasmus en Coventry University, Art&Design (Reino Unido) y las Prácticas Erasmus en Savvy Contemporary (Alemania). Terminados sus estudios, expone con frecuencia en diferentes espacios, tanto privados como públicos, como la Fundación Rac de Pontevedra, la sala de exposiciones del Auditorio de Galicia, la sala de exposiciones ESDIR, el Centre del Carme de Valencia, el Museo de Arte Contemporáneo de la Fundación Gas Natural Fenosa, la Casa Gallega de la Cultura de Vigo, el espacio IKASART de la Universidad de Euskadi o la Galería Combustión Espontánea de Madrid. A lo largo de su trayectoria ha recibido varios premios como el proyecto para la Zona C en Santiago de Compostela, la Residencia Artística Bienal de Cerveira, el 11º Premio para Novos Artistas Auditorio de Galicia o el Premio Novos Valores de la Diputación de Pontevedra.

Os teus traballos constrúense a modo de xustaposicións de imaxes. En moitas ocasións, poden entenderse case como multi-universos que propoñen diversas capas de significados mentres conforman un novo discurso no seu conxunto. Cal é o teu modo de expoñelo?

Creo que con frecuencia a todos nos resulta complicado determinar como comeza unha obra, por que abordamos ese tema en concreto e que interese pode ter tanto para nós coma para o resto. Penso que é primordial que nos fpreguntemos constantemente, non só ao comezo dun proxecto, tamén ao longo del. Normalmente a idea de levar a cabo unha obra artística xorde de forma espontánea a través dunha lectura, ao escoitar unha canción ou por medio dunha imaxe que remite a unha fonte de información determinada. É a partir deste momento cando comeza unha procura continua de asociacións con ese significado e outras informacións. Moitos deses estudos e análises non levan a nada e noutros casos móstrase unha vía de traballo onde profundar ata desenvolver unha idea.

Isto implicará moitas horas de probas, ensaios, descartes...

O taller ou espazo de traballo tamén é un factor importante á hora de activar algunha idea de cara á realización dunha obra. Sempre me pareceu moi acertada a expresión de “no estudo pasan cousas” e, realmente, pénsoo así. É dicir, o espazo convértese nun laboratorio, no canto de pipetas, microscopios, buretas ou tubos de ensaio, temos outro tipo de ferramentas tales como pinces, cadernos de campo, imaxes, pintura, etc. Xorden accidentes que se converten en acertos, tendo que facer unha especie de hermenéutica para poder razoalo como un desenvolvemento final de traballo. Levo a cabo unha infinidade de anotacións, rexistros fotográficos, mostras de cor-forma rexistrados en cadernos de campo ou en notas soltas. Tamén hai “horas en branco” que serven para ordenar ideas e de paso limpar un pouco o meu espazo de traballo e de estudos que se acaban refugando e que forman parte do meu labor como artista plástico. Todo iso conforma a formulación dunha obra.



Tus trabajos se construyen a modo de yuxtaposiciones de imágenes. En muchas ocasiones, pueden entenderse casi como multi-universos que proponen diversas capas de significados mientras conforman un nuevo discurso en su conjunto. ¿Cuál es tu modo de plantearlo?

Creo que con frecuencia a todos nos resulta complicado determinar cómo comienza una obra, por qué abordamos ese tema en concreto y qué interés puede tener tanto para nosotros como para el resto. Pienso que es primordial que nos hagamos preguntas constantemente, no solo al inicio de un proyecto, también a lo largo del mismo. Normalmente la idea de llevar a cabo una obra artística surge de forma espontánea a través de una lectura, al escuchar una canción o por medio de una imagen que remite a una fuente de información determinada. Es a partir de este momento cuando comienza una búsqueda continua de asociaciones con ese significado y otras informaciones. Muchos de esos estudios y análisis no llevan a nada y en otros casos se muestra una vía de trabajo donde profundizar hasta desarrollar una idea.

Esto implicará muchas horas de pruebas, ensayos, descartes...

El taller o espacio de trabajo también es un factor importante a la hora de activar alguna idea de cara a la realización de una obra. Siempre me pareció muy acertada la expresión de "en el estudio pasan cosas" y, realmente, lo creo así. Es decir, el espacio se convierte en un laboratorio, en vez de pipetas, microscopios, buretas o tubos de ensayo, tenemos otro tipo de herramientas tales como pinceles, cuadernos de campo, imágenes, pintura, etc. Surgen accidentes que se convierten en aciertos, teniendo que hacer una especie de hermenéutica para poder razonarlo como un desarrollo final de trabajo. Llevo a cabo un sinfín de anotaciones, registros fotográficos, muestras de color-forma registrados en cuadernos de campo o notas sueltas. También hay "horas en blanco" que sirven para ordenar ideas y de paso limpiar un poco mi espacio de trabajo y estudios que se acaban desechando y que forman parte de mi labor como artista plástico. Todo ello conforma el planteamiento de una obra.



En moitas das túas obras hai unha base filosófica e literaria. Que papel desempeñan estas influencias no teu traballo?

En xeral, creo que todos os artistas traballamos nesa transversalidade de coñecementos, a cal enriquecé notablemente as nosas investigacións. No meu caso apudo con frecuencia a novelas, ensaios filosóficos ou mesmo artigos de prensa para activar analogías ou materializar ideas. A influencia é notable, xa que moitos dos temas que trato provéñen directamente destas fontes. Ultimamente estou a retomar lecturas de J. Baudrillard sobre "o real" e "o imaxinario", ou os escenarios de simulacro que expoñen as novas tecnoloxías na nosa realidade. Ao mesmo tempo estou enfrascado na análise e no estudo do libro de Juan Mariñ Prada *El ver y las imágenes en el tiempo de internet* (2018). Todo iso sèrveme para facer preguntas e desenvolver formulacións nas que a representación non ten por que dar unha resposta, moitas veces o que atopo son máis preguntas. Creo que é imprescindible profundar en lecturas de peso, esmiuzar a información para poder impulsar novas estratexias artísticas. Para min a influencia de todo iso é básica xa que, ao adquirir todo ese coñecemento, eu tamén o filtro a través do meu propio imaxinario e creo novos puntos vista ou analogías.





En muchas de tus obras hay una base filosófica y literaria. ¿Qué papel desempeñan estas influencias en tu trabajo?

En general, creo que todos los artistas trabajamos en esa transversalidad de conocimientos, la cual enriquece notablemente nuestras investigaciones. En mi caso acudo con frecuencia a novelas, ensayos filosóficos o incluso artículos de prensa para activar analogías o materializar ideas. La influencia es notable, ya que muchos de los temas que trato provienen directamente de estas fuentes. Últimamente estoy retomando lecturas de J. Baudrillard sobre "lo real" y "lo imaginario", o los escenarios de simulacro que plantean las nuevas tecnologías en nuestra realidad. Al mismo tiempo estoy enfrascado en el análisis y estudio del libro de Juan Martín Prada *El ver y las imágenes en el tiempo de internet* (2018). Todo ello me sirve para hacerme preguntas y desarrollar planteamientos en los que la representación no tiene por qué dar una respuesta, muchas veces lo que encuentro son más preguntas. Creo que es imprescindible ahondar en lecturas de peso, desmenuzar la información para poder impulsar nuevas estrategias artísticas. Para mí la influencia de todo ello es básica ya que, al adquirir todo ese conocimiento, yo también lo filtro a través de mi propio imaginario creando nuevos puntos de vista o analogías.

sto que comentas enlaza co exercicio de arquivo e de recompilación de información, algo que ten un peso determinante nas túas obras. De que forma acompaña e enriquece o proceso de documentación o teu imaxinario artístico?

O rexistro e a documentación das fontes ás que recorro é esencial no proceso do meu traballo e determina, en moitos casos, a interacción entre obra e a cuestión que se vai tratar. En 2010 decidín crear diferentes metodoloxías de traballo co fin de poder activar posibles proxectos. Comecei a agrupar en cartafoles virtuais imaxes, escritos e vídeos. Estes, á súa vez, estaban divididos con títulos tan dispares como azulexos, flores, lixo, *bizarre*, cómic ou políticos, entre outros. Creo que aquí comezou o meu interese pola interacción entre as novas tecnoloxías e as artes plásticas. Pareceume moi interesante a relación que existía en internet entre significado e significante das fontes orixinais. Pouco despois decidín crear os meus propios rexistros coa cámara do meu teléfono móbil. A pesar de que a cámara do móbil non proporcionaba unha boa calidade de imaxe era suficiente para rexistrar un imaxinario urbano. Entre eles cabería destacar as pintadas que atopaba nos meus paseos pola cidade, as cales terminaron por converterse en pezas finais como; *Sen título #1* (Serie *muritos*, 2012) ou a exposición *Ceci n'est pas un mur* na sala Alterarte de Ourense (2014). Ultimamente dedico moito tempo a recompilar elementos tanxibles por medio de recortes de prensa, revistas, colección de obxectos dispares ou reprodución de imaxes xa dadas de calquera medio de comunicación que despois debuxo a tinta chinesa. Todo iso gárdoo en cartafoles físicos.

Son procesos longos. Como tratas a materialización das obras? Fas bosquexos ou estudos previos?

Nos lenzos non realizo ningún tipo de bosquexo previo, nin estudo de formas ou cor. Gústame que o lenzo se converta nun escenario de experimentación constante. Dalgunha maneira, trátase de prescindir do procedemento técnico que proporciona unha ruta de traballo predeterminada pola frescura que outorga o "acto do momento". Existen moitas correccións ao longo dunha pintura, tamén adoito tomar decisións drásticas como sacrificar elementos que están finalizados se estes comprometen a composición final. E así, sucesivamente, ata determinar a obra como finalizada.

Por outra banda, os proxectos que son de gran magnitude, como as instalacións ou aqueles nos que teño que delegar parte do procedemento, si é necesario un estudo previo de actuación. Nestes casos elaboro maquetas a escala, debuxos vectoriais con cotas ou un estudo de imaxes propias para levar a cabo o proxecto.

Pasando ao plano estético, a túa obra configúrase como un gran palimpsesto. Combina cores primarias, vibrantes, abstractas e puras, coa representación realista de escenas en cor ou en branco e negro.

Efectivamente, a unión de masas de cor abstractas, xunto con formas figurativas, é un estilo que comecei a adquirir na miña última etapa en Barcelona. A finais da primeira década dos 2000, na Facultade de Belas Artes de Barcelona, había un grupo de estudantes que traballaban nunha especie de transfiguración ou diálogo entre o abstracto e o figurativo. Intereseime moito por ese tipo de linguaxe pictórica. Por suposto, xa tiñamos moitos antecedentes como a transvanguardia italiana, a neofiguración en España ou certos estilos diverxentes da escola de Leipzig, entre outros. Con todo, o imaxinario que utilizamos nós, debido ao noso contexto histórico, era moi particular, sobre todo asociado ás novas tecnoloxías e abrazando o discurso de Nicolas Bourriaud sobre a *post-producción* e o *apropiaciónismo* nas disciplinas artísticas. Todo iso conformou a miña experiencia visual e o meu interese por ese imaxinario en particular, apropiarme del, manipulalo e introduciilo nun novo contexto. Tamén é evidente que se exercen unhas fronteiras moi finas onde a conceptualización de temas importantes flutúan con aspectos moi banaís ou superfluos. Hai que manter un equilibrio entre idea e procedemento. É algo que asumo no desenvolvemento de cada traballo e é por iso que refugo moita obra, especialmente cando o procedemento técnico non se configura correctamente respecto da idea inicial. Existe un fío condutor entre a figuración e a abstracción dos meus cadros, xa sexa a través da teoría da cor ou a desfragmentación da imaxe.

Esto que comentas enlaza con el ejercicio de archivo y recopilación de información, algo que tiene un peso determinante en tus obras. ¿De qué forma acompaña y enriquece el proceso de documentación tu imaginario artístico?

El registro y documentación de las fuentes a las que recorro es esencial en el proceso de mi trabajo y determina, en muchos casos, la interacción entre obra y la cuestión a tratar. En 2010 decidí crear diferentes metodologías de trabajo con el fin de poder activar posibles proyectos. Comencé a agrupar en carpetas virtuales imágenes, escritos y videos. Éstos, a su vez, estaban divididos en subcarpetas con títulos tan dispares como azulejos, flores, basura, *bizarre*, cómic o políticos, entre otros. Creo que aquí comenzó mi interés por la interacción entre las nuevas tecnologías y las artes plásticas. Me pareció muy interesante la relación que existía en internet entre significado y significante de las fuentes originales. Poco después decidí crear mis propios registros con la cámara de mi teléfono móvil. A pesar de que la cámara del móvil no proporcionaba una buena calidad de imagen era suficiente para registrar un imaginario urbano. Entre ellos cabría destacar las pintadas que encontraba en mis paseos por la ciudad, los cuales terminaron por convertirse en piezas finales como; *Sin título #1* (Serie *muritos*, 2012) o la exposición *Ceci n'est pas un mur* en la sala Alterarte de Ourense (2014). Últimamente dedico mucho tiempo a recopilar elementos tangibles por medio de recortes de prensa, revistas, colección de objetos dispares o reproducción de imágenes ya dadas de cualquier medio de comunicación que después dibujo a tinta china. Todo ello lo guardo en carpetas físicas.

Son procesos largos. ¿Cómo abordas la materialización de las obras? ¿Haces bocetos o estudios previos?

En los lienzos no realizo ningún tipo de boceto previo, ni estudio de formas o color. Me gusta que el lienzo se convierta en un escenario de experimentación constante. De alguna manera, se trata de prescindir del procedimiento técnico que proporciona una ruta de trabajo predeterminada por la frescura que otorga el "acto del momento". Existen muchas correcciones a lo largo de una pintura, también suelo tomar decisiones drásticas como sacrificar elementos que están finalizados si éstos comprometen la composición final. Y así, sucesivamente, hasta determinar la obra como finalizada.

Por otra parte, los proyectos que son de gran magnitud, como las instalaciones o aquellos en los que tengo que delegar parte del procedimiento, sí es necesario un estudio previo de actuación. En estos casos elaboro maquetas a escala, dibujos vectoriales con cotas o un estudio de imágenes propias para llevar a cabo el proyecto.

Pasando al plano estético, tu obra se configura como un gran palimpsesto. Combinas colores primarios, vibrantes, abstractos y puros, con la representación realista de escenas a color o en blanco y negro.

Efectivamente, la unión de masas de color abstractas, junto con formas figurativas, es un estilo que comencé a adquirir en mi última etapa en Barcelona. A finales de la primera década de los 2000, en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, había un grupo de estudiantes que trabajaban en una especie de transfiguración o diálogo entre lo abstracto y lo figurativo. Me interesé mucho por ese tipo de lenguaje pictórico. Por supuesto, ya teníamos muchos antecedentes como la transvanguardia italiana, la neofiguración en España o ciertos estilos divergentes de la escuela de Leipzig, entre otros. Sin embargo, el imaginario que utilizamos nosotros, debido a nuestro contexto histórico, era muy particular, sobre todo asociado a las nuevas tecnologías y abrazando el discurso de Nicolas Bourriaud sobre la *postproducción* y *apropiaciónismo* en las disciplinas artísticas. Todo ello conformó mi experiencia visual y mi interés por ese imaginario en particular, apropiarme de él, manipularlo y volcarlo en un nuevo contexto. También es evidente que se ejercen unas fronteras muy finas donde la conceptualización de temas importantes fluctúan con aspectos muy banales o superfluos. Hay que mantener un equilibrio entre idea y procedimiento. Es algo que asumo en el desarrollo de cada trabajo y es por ello que desecho mucha obra, especialmente cuando el procedimiento técnico no se configura correctamente respecto a la idea inicial. Existe un hilo conductor entre la figuración y la abstracción de mis cuadros, ya sea a través de la teoría del color o la desfragmentación de la imagen.

Isto percíbese nas túas obras, o equilibrio entre a experimentación e esa aparencia espontánea e case descoidada tras a que se oculta todo un proceso de investigación, rectificacións e aprendizaxe. É algo que, como público espectador, tendemos a pasar por alto cando nos achegamos a unha peza. Todo ese tempo que hai detrás de cada detalle.

Como comentaba, en cada proxecto hai moita dedicación tanto no proceso da obra coma en todo aquilo que nos levou a expor previamente ese traballo. A pesar de que a obra teña unha aparencia banal ou descoidada, como ti apuntas, hai moitas horas de traballo investidas que precisamente buscan esa frescura ou tratamento particular das representacións. Por outra banda, non me gusta xustificar un traballo polas horas de dedicación, non o vexo como un valor engadido ou como un axioma que xustifique a importancia dunha obra. É moi habitual dedicar moitas horas de traballo nunha obra que ao final acaba enquistando e non representa aquilo que estabamos a buscar. Non é fácil manter esa relación de obra indómita e que ao mesmo tempo reflecta toda unha investigación e evolución de estudo, tampouco me preocupa que non se reflecta. O espectador é libre de crear diferentes configuracións dunha obra artística en base aos seus coñecementos e percepcións.

Outro detalle que chama a atención en canto á evolución do teu proceso pictórico é o tratamento do lenzo. Se antes había unha tendencia a encher todo o espazo (penso en obras do ano 2010 como *Shut up!* ou *Wisdom tooth*), agora integras o propio lenzo na obra xogando co branco e co baleiro (como en *Future doesn't need ninjas*, 2020).

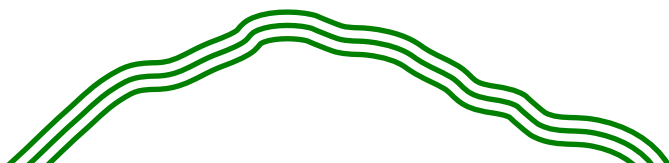
Si, é certo, aos poucos o branco do lenzo foise configurando como un elemento máis co que traballar a composición. Pode dicirse que, dentro da melodía, o branco comporta o silencio absoluto e, ao mesmo tempo, é o contraste puro que fai que moitas das cores sexan tan luminosas e vibrantes. Penso nalgúns obras de Willem de Kooning ou no traballo de Cy Twombly. Ao mesmo tempo, toda esta concepción do lenzo, non só como soporte, vai ligado a esa idea de *colaxe* pictórica herdeira de Kurt Schwitters, Robert Rauschenberg ou Sigmar Polke.

Esto se percibe en tus obras, el equilibrio entre la experimentación y esa apariencia espontánea y casi descuidada tras la que se esconde todo un proceso de investigación, rectificaciones y aprendizaje. Es algo que, como espectadores, tendemos a pasar por alto cuando nos acercamos a una pieza. Todo ese tiempo que hay detrás de cada detalle.

Como te comentaba, en cada proyecto hay mucha dedicación tanto en el proceso de la obra como en todo aquello que nos llevó a plantear previamente ese trabajo. A pesar de que la obra tenga una apariencia banal o descuidada, como tú apuntas, hay muchas horas de trabajo invertidas que precisamente buscan esa frescura o tratamiento particular de las representaciones. Por otra parte, no me gusta justificar un trabajo por las horas de dedicación, no lo veo como un valor añadido o como un axioma que justifique la importancia de una obra. Es muy habitual dedicar muchas horas de trabajo en una obra que al final se acaba enquistando y no representa aquello que estábamos buscando. No es fácil mantener esa relación de obra indómita y que al mismo tiempo refleje toda una investigación y evolución de estudio, tampoco me preocupa que no se refleje. El espectador es libre de crear diferentes configuraciones de una obra artística en base a sus conocimientos y percepciones.

Otro detalle que llama la atención en cuanto a la evolución de tu proceso pictórico es el tratamiento del lienzo. Si antes había una tendencia a llenar todo el espacio (pienso en obras del año 2010 como *Shut up!* o *Wisdom tooth*), ahora integras el propio lienzo en la obra jugando con el blanco y el vacío (como en *Future doesn't need ninjas*, 2020).

Sí, es cierto, poco a poco el blanco del lienzo se fue configurando como un elemento más con el que trabajar la composición. Puede decirse que, dentro de la melodía, el blanco comporta el silencio absoluto y, al mismo tiempo, es el contraste puro que hace que muchos de los colores sean tan luminosos y vibrantes. Pienso en algunas obras de Willem de Kooning o en el trabajo de Cy Twombly. Al mismo tiempo, toda esta concepción del lienzo, no solo como soporte, va ligado a esa idea de *collage* pictórico heredero de Kurt Schwitters, Robert Rauschenberg o Sigmar Polke.







20

Tamén reflexionas sobre os propios límites da pintura, ou máis ben a ausencia deles. A túa é unha pintura que se sostén en múltiples formatos: devén escultura, adaptación á arquitectura e cuestiónase a si mesma.

Cando comecei a miña formación en belas artes mostrei moito interese nas posibilidades que a escultura ofrecía dentro das artes plásticas. O feito de configurar unha obra en tres dimensións nunca o tiven presente, ou polo menos dunha forma tan directa. Son moitos os aspectos que me atraeron da escultura, entender o material para saber como tratalo, a relación directa da obra coa contorna e con nós mesmos, ou a gran variedade de procedementos e de materiais. Con todo, e aínda que parecía inverosímil, a escultura expón un problema de almacenamento e de transporte. Resultaba moi complicado poder compaxinalo con diferentes residencias e non posuír un estudo propio. Nunha obra pictórica estes problemas son máis sinxelos de liquidar. Unha vez que terminas un cadro, pódolo sacar do bastidor e enrolar dentro dun tubo de cartón para poder transportalo.

En 2011, cursei o Mestrado en Arte Contemporánea en Creación e Investigación da UVigo, volví centrar a miña investigación na relación que existe entre obra, contorna e individuo. Pareceume interesante esa idea de "pintura expandida" levada a cabo por artistas como Jessica Stockholder ou Katharina Grosse, e tentei axuntalo con formulacións teóricas de Rosalind Krauss, estética relacional ou *postproducción*. A relación efémera que expuña estes proxectos atraeume moito e desenvólvin a miña primeira obra baixo estas pescudas no meu TFM, baixo o título *Cambio* (2012). Tratábase dunha grande instalación pictórica con fortes reminiscencias escultóricas. Ao mesmo tempo, a peza adaptábase e dialogaba co espazo arquitectónico creando unha especie de percorrido dentro do "todo", unha consecución de elementos repetitivos superpostos en diferentes distribucións e dimensións. Outro factor importante foron os elementos efémeros ou de intervención específica que dialogaban tanto entre si coma con outros elementos físicos. As cores configurábanse non só con pintura, tamén con luz, plásticos recortados, paneis, vinilos, cinta adhesiva, etc. O espazo revelouuse coma un lenzo en branco en tres dimensións e as ferramentas para intervílo non eran as convencionais da pintura, trátase de instalacións pictóricas cunha forte carga escultórica. Isto resultou ser un punto de inflexión e determinou unha nova vía de estudo no meu traballo.

También reflexionas sobre los propios límites de la pintura, o más bien la ausencia de ellos. La tuya es una pintura que se sostiene en múltiples formatos: deviene escultura, se adapta a la arquitectura y se cuestiona a sí misma.

Cuando comencé mi formación en bellas artes mostré mucho interés en las posibilidades que la escultura ofrecía dentro de las artes plásticas. El hecho de configurar una obra en tres dimensiones nunca lo había tenido presente, o por lo menos de una forma tan directa. Son muchos los aspectos que me atrajeron de la escultura, entender el material para saber como tratarlo, la relación directa de la obra con el entorno y con nosotros mismos, o la gran variedad de procedimientos y materiales. Sin embargo, y aunque parezca inverosímil, la escultura plantea un problema de almacenamiento y transporte. Resultaba muy complicado poder compaxinarlo con diferentes residencias y no poseer un estudio propio. En una obra pictórica estos problemas son más sencillos de solventar. Una vez terminas un cuadro, lo puedes sacar del bastidor y enrollar dentro de un tubo de cartón para poder ser transportado.

En 2011, cursé el Máster en Arte Contemporáneo en Creación e Investigación de la UVigo, volví a centrar mi investigación en la relación que existe entre obra, entorno e individuo. Me pareció interesante esa idea de "pintura expandida" llevada a cabo por artistas como Jessica Stockholder o Katharina Grosse, e intenté aunarlo con planteamientos teóricos de Rosalind Krauss, estética relacional o *postproducción*. La relación efémera que planteaban estos proyectos me atrajo mucho y desarrollé mi primera obra bajo estas pesquisas en mi TFM, bajo el título *Cambio* (2012). Se trataba de una gran instalación pictórica con fuertes reminiscencias escultóricas. Al mismo tiempo, la pieza se adaptaba y dialogaba con el espacio arquitectónico creando una especie de recorrido dentro del "todo", una consecución de elementos repetitivos superpuestos en diferentes distribuciones y dimensiones. Otro factor importante fueron los elementos efémeros o de intervención específica que dialogaban tanto entre sí como con otros elementos físicos. Los colores se configuraban no solo con pintura, también con luz, plásticos recortados, paneles, vinilos, cinta adhesiva, etc. El espacio se reveló como un lienzo en blanco en tres dimensiones y las herramientas para intervenirlo no eran las convencionales de la pintura, se trata de instalaciones pictóricas con una fuerte carga escultórica. Esto resultó ser un punto de inflexión y determinó una nueva vía de estudio en mi trabajo.

Falando do escultórico, penso na serie *Manchas* (2019), onde sitúas sobre parede unhas pezas cerámicas monocromas que simulan ser capas de pintura derramándose. Dáse unha tensión entre a aparencia branda e fluída das pezas e a rixidez do material.

Levo traballando na serie de manchas de cerámica desde mediados de 2017. É unha liña de investigación que comecei a realizar na facultade nas horas libres que tiña entre clase e clase. A esta serie precédena outras dúas: *Sen título #1* (serie *Manchas en serigrafía*, 2014) e *Sen título #1* (serie *Manchas muritos*, 2015). Por aquel entón comecei facendo manchas de pintura derramada en serigrafía sobre papel e pranchas de madeira, neste procedemento mantiña a idea de superposición de elementos e accidentalidade de formas. Máis tarde decidín levar este concepto a un plano máis escultórico. Tomei como referencia a mencionada *Sen título#1* (serie *Muritos*, 2012), intervindo con escrituras feitas con aerógrafo. Neste caso mergullaba os muritos en pintura de esmalte brillante co fin de crear unha película sobre unha das súas caras. O resultado era moi matérico, as pezas presentaban unha relación directa entre pintura e escultura. Ademais, creábase unha forte presenza da cor e ao mesmo tempo a textura que quedaba, unha vez seca a pintura, presentaba unhas connotacións moi particulares en canto á forma. Pouco despois comecei a interesarme pola cerámica, o feito de semellarse a unha “alquimia” atraeume moito. Con anterioridade tivera un breve contacto con procesos cerámicos na miña etapa de Erasmus en Coventry (Reino Unido). É por iso que estiven durante dous anos facendo probas de modo intermitente buscando dispositivos de presentación e formas que se adaptasen ao proceso cerámico. Xurdiu a idea de situar un bulón sainte dunha parede e que este sustentase unha mancha de pintura. A partir deste momento comecei a traballar formas que se adaptasen ao estribo, cada vez máis complexas, ata conseguir volumetrías baixo un proceso técnico específico. Como ti apuntas, as pezas mostran unha especie de tensión entre a fluidez que representa a forma e a presenza propia do material, como algo ríxido e fráxil. O cerebro non entende esa relación como algo lóxico e hai unha certa estrañeza na representación que vai máis aló da idea de trampantollo. Penso que tamén hai un aspecto clave nestas pezas, trátase da aparencia da cor. 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 grosso, o cal me pareceu moi interesante. Tiven que investigar e volver realizar moitas probas para poder conseguir un resultado parecido. O pigmento móstrase puro, e isto fai que se afaste de todo aquilo que temos preconcebido como cerámica. Esa presenza achégase moito a aspectos pictóricos e créase de novo un discurso entre os límites da escultura e da pintura.

Como dis, a imaxe da pintura verquida, a mancha, adoita aparecer nas túas pezas. Ás veces para xerarse de forma intencionada e outras cunha aparencia máis accidental. Que che interesa desta representación?

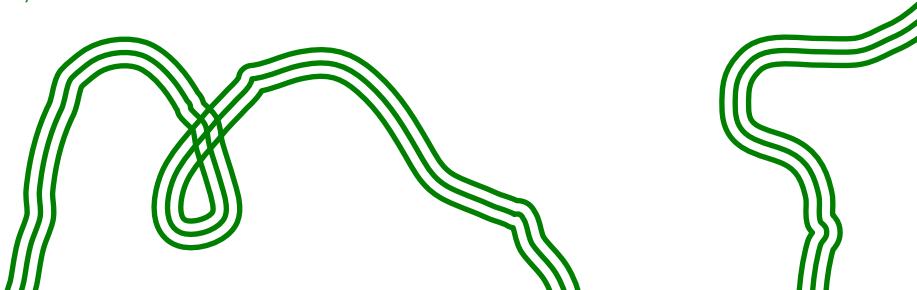
As manchas ou as masas de cor a modo de pintura derramada connotan diferentes lecturas, dependendo de se se trata dunha pintura, escultura ou instalación. Por exemplo, nos lenzos son elementos abstractos que serven de vasos comunicantes entre distintas formas ou elementos. Aseméllase a unha melodía, con diferentes ritmos, silencios, texturas ou tonalidades na composición. Ao mesmo tempo, as masas de cor, especialmente as que se crean por accidente debido ao xogo entre a gravidade e a carga no pincel, desenvolven unha especie de “hiperconectividade” entre elementos moi próximos á formulación da rede mundial de conexión. Esta sobreexposición de información ao que nos someten os medios de comunicación de masas ten unha relación directa con esa amalgama 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.

Hablando de lo escultórico, pienso en la serie *Manchas* (2019), donde sitúas sobre pared unas piezas cerámicas monocromas que simulan ser capas de pintura derramándose. Se da una tensión entre la apariencia blanda y fluida de las piezas y la rigidez del material.

Llevo trabajando en la serie de manchas de cerámica desde mediados de 2017. Es una línea de investigación que comencé a realizar en la facultad en las horas libres que tenía entre clase y clase. A esta serie la preceden otras dos: *Sin título #1* (serie *Manchas en serigrafía*, 2014) y *Sin título #1* (serie *Manchas muritos*, 2015). Por aquel entonces comencé haciendo manchas de pintura derramada en serigrafía sobre papel y planchas de madera, en este procedimiento mantenía la idea de superposición de elementos y accidentalidad de formas. Más tarde decidí llevar este concepto a un plano más escultórico. Tomé como referencia la mencionada *Sin título #1* (serie *Muritos*, 2012), intervenidos con escrituras hechas con aerógrafo. En este caso sumergía los muritos en pintura de esmalte brillante con el fin de crear una película sobre una de sus caras. El resultado era muy matérico, las piezas presentaban una relación directa entre pintura y escultura. Además, se creaba una fuerte presencia del color y al mismo tiempo la textura que quedaba, una vez seca la pintura, presentaba unas connotaciones muy particulares en cuanto a la forma. Poco después comencé a interesarme por la cerámica, el hecho de semejarse a una “alquimia” me atrajo mucho. Con anterioridad había tenido un breve contacto con procesos cerámicos en mi etapa de Erasmus en Coventry (Reino Unido). Es por ello que estuve durante dos años haciendo pruebas de modo intermitente buscando sobretudo dispositivos de presentación y formas que se adaptasen al proceso cerámico. Surgió la idea de ubicar un perno saliente de una pared y que éste sustentase una mancha de pintura. A partir de este momento comencé a trabajar formas que se adaptasen al estribo, cada vez más complejas, hasta conseguir volumetrías bajo un proceso técnico específico. Como tú apuntas, las piezas muestran una especie de tensión entre la fluidez que representa la forma y la presencia propia del material, como algo rígido y frágil. El cerebro no entiende esa relación como algo lógico y hay una cierta extrañeza en la representación que va más allá de la idea de trampantojo. Creo que también hay un aspecto clave en estas piezas, se trata de la apariencia del color. 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 la escultura y la pintura.

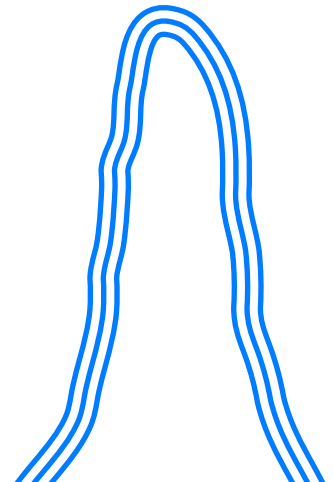
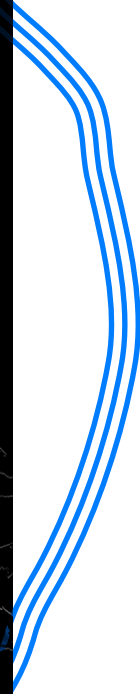
Como dices, la imagen de la pintura vertida, la mancha, suele aparecer en tus piezas. A veces para generarse de forma intencionada y otras con una apariencia más accidental. ¿Qué te interesa de esta representación?

Las manchas o masas de color a modo de pintura derramada connotan diferentes lecturas, dependiendo de si se trata de una pintura, escultura o instalación. Por ejemplo, en los lienzos son elementos abstractos que sirven de vasos comunicantes entre distintas formas o elementos. Se asemeja a una melodía, con diferentes ritmos, silencios, texturas o tonalidades en la composición. Al mismo tiempo, las masas de color, especialmente las que se crean por accidente debido al juego entre la gravedad y la carga en el pincel, desarrollan una especie de “hiperconectividad” entre elementos muy próximos al planteamiento de la red mundial de conexión. Esta sobreexposición de información al que nos someten los *massmedia* 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.





24



Otro elemento integrado dentro das túas pezas é o texto, que aparece a modo de frases curtas ou palabras soltas. De que modo buscas expoñelo?

O texto ten a particularidade de chegar a “literalizar” o propio significado da obra. A min particularmente é algo que non me interesa ou que, polo menos, me gusta evitar nos meus traballos. Entendo o uso do texto como un elemento formal e conceptual máis dentro da obra. Nalgunhas obras este xogo é recíproco, entre o significado da palabra e o que significa ao manipular as letras. Un claro exemplo son as instalacións pictóricas *Cambio* (2012) e *Arbeit Must Frei* (2017). En ambas as obras hai unhas palabras que están confeccionadas en tea de lenzo con recheo. En ambos os proxectos as letras teñen escritas con spray outras palabras que manteñen unha relación directa co significado da palabra composta polas letras tridimensionais.

Utilizas iconas da cultura popular para introducir discursos de actualidade, moitas veces atravesados polo apropiacionismo. Como se asocian estas cuestións na imaxe?

Creo que as nocións de *low culture* ou *high culture*, das que falaba Umberto Eco na súa obra *Apocalípticos e Integrados* (1964), hoxe en día son unha realidade que interactúa constantemente nos medios de comunicación. Esta especie de heteroxeneidade de elementos conflúen entre si e logran exemplos singulares na nosa sociedade. Un cómic ou unha novela gráfica pode chegar a abarcar a complexidade humana en toda a súa extensión, igual ca un texto de C. Levi Strauss sobre a existencia de patróns comúns entre as diferentes razas humanas. A min resúltame interesante xuntar elementos dispares que nun principio non teñen unha relación directa, pero creando un fío condutor pode chegar a configurar un discurso formal e teórico, que nos leve a un novo estadio de coñecemento. Isto activa unha liña de traballo, o apropiacionismo, un procedemento que se adapta moi ben ao imaxinario do TIC (Tecnoloxías da Información e da Comunicación). A cantidade de imaxinario que se xera hoxe en día, sobre todo a través de internet e das redes sociais, é abafador. Moita da información que atopamos é banal, superflua ou non xera un interese inmediato en nós. Con todo, todo iso está dentro dun contexto no que podemos extraer teorías sobre antropoloxía e, ao mesmo tempo, traballar en base a iso. É aquí precisamente onde o *apropiacionismo* se mostra coma unha ferramenta clave para crear obra introducindo a información en novos escenarios de traballo.

Otro elemento que se integra dentro de tus piezas es el texto, que aparece a modo de frases cortas o palabras sueltas. ¿De qué modo lo planteas?

El texto tiene la particularidad de llegar a “literalizar” el propio significado de la obra. A mí particularmente es algo que no me interesa o, por lo menos, me gusta evitar en mis trabajos. Entiendo el uso del texto como un elemento formal y conceptual más dentro de la obra. En algunas obras este juego es recíproco, entre el significado de la palabra y lo que significa al manipular las letras. Un claro ejemplo son las instalaciones pictóricas *Cambio* (2012) y *Arbeit Must Frei* (2017). En ambas obras hay unas palabras que están confeccionadas en tela de lienzo con relleno. En ambos proyectos las letras tienen escritas con spray otras palabras que mantienen una relación directa con el significado de la palabra compuesta por las letras tridimensionales.

Utilizas iconos de la cultura popular para introducir discursos de actualidad, muchas veces atravesados por el apropiacionismo. ¿Cómo se asocian estas cuestiones en la imagen?

Creo que las nociones de *low culture* o *high culture*, de las que hablaba Umberto Eco en su obra *Apocalípticos e Integrados* (1964), hoy en día son una realidad que interactúa constantemente en los medios de comunicación. Esta especie de heterogeneidad de elementos confluyen entre sí logrando ejemplos singulares en nuestra sociedad. Un cómic o novela gráfica puede llegar a abarcar la complejidad humana en toda su extensión, igual que un texto de C. Levi Strauss sobre la existencia de patrones comunes entre las diferentes razas humanas. A mí me resulta interesante juntar elementos dispares que en un principio no tienen una relación directa, pero creando un hilo condutor puede llegar a configurar un discurso formal y teórico, llevándonos a un nuevo estadio de conocimiento. Esto activa una línea de trabajo, el apropiacionismo, un procedimiento que se adapta muy bien al imaxinario de las TIC (Tecnologías de la Información y Comunicación). La cantidad de imaxinario que se genera hoy en día, sobretodo a través de internet y de las redes sociales, es abrumador. Mucha de la información que encontramos es banal, superflua o no genera un interés inmediato en nosotros. Sin embargo, todo ello está dentro de un contexto en el que podemos extraer teorías sobre antropoloxía y, al mismo tiempo, trabajar en base a ello. Es aquí precisamente donde el *apropiacionismo* se muestra como una herramienta clave para crear obra volcando la información en nuevos escenarios de trabajo.

Ademais do teu traballo como artista, es docente na Facultade de Belas Artes de Pontevedra e impulsaches, xunto a outros profesores/as, a editorial *Error es Bien*. Fálanos deste proxecto.

En Galicia hai unha xeración moi importante de creadores, formados moitos deles na Facultade de Belas Artes de Pontevedra, que ademais de realizar os seus traballos artísticos traballan procesos de auto-edición ou fanzine. Tanto ao profesor Nono Bandera coma a min resultounos interesante profundar nestas liñas de traballo e tentar crear algún mecanismo para que o alumnado puidese acceder a iso. A mediados de 2018 propuxémoslle ao decanato a posibilidade de adquirir unha máquina Riso co fin de dinamizar unha gran variedade de proxectos e ser capaces de autoxestionalos. Cunha máquina Riso pódense abordar diferentes liñas de traballo, desde catálogos de exposición, fanzines, instalacións artísticas, rexistros de accións artísticas, *performance* ou *site-specific*, artigos de opinión, obra seriada, follas de sala ou material didáctico. E o máis importante diso é que podemos ser auto-suficientes e independentes a outros factores externos. Unha vez que obtivemos a máquina, buscamos diferentes vías que activasen o seu uso. En 2019 creamos o primeiro taller teórico-práctico *Error es Bien*, consistente nunha introdución ao mundo da auto-edición ou multicopia. Grazas á resposta que tivo o taller, decidimos formalizar un proxecto máis ambicioso do que xorde o proxecto editorial. O equipo conformámolo Juan Fernando de Laiglesia, Nono Bandera, Anne Heyvaert, Chelo Matesanz, Marcos Dopico, Xoán Anleo e eu. O proxecto editorial *Error es Bien* é o paraguas doutros tres bloques: *Error es Bien*. *Publica en Riso*, *Encargos Externos* e *Revista-Obra*.

Además de tu trabajo como artista, eres docente en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra y has impulsado, junto a otros profesores/as, la editorial *Error es Bien*. Háblanos de este proyecto.

En Galicia hay una generación muy importante de creadores, formados muchos de ellos en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, que además de realizar sus trabajos artísticos trabajan procesos de auto-edición o fanzine. Tanto al profesor Nono Bandera como a mí nos resultó interesante profundizar en estas líneas de trabajo e intentar crear algún mecanismo para que el alumnado pudiese acceder a ello. A mediados de 2018 propusimos a decanato la posibilidad de adquirir una máquina Riso con el fin de dinamizar una gran variedad de proyectos y ser capaces de autogestionarlos. Con una máquina Riso se pueden abordar diferentes líneas de trabajo, desde catálogos de exposición, fanzines, instalaciones artísticas, registros de acciones artísticas, *performance* o *site-specific*, artículos de opinión, obra seriada, hojas de sala o material didáctico. Y lo más importante de ello es que podemos ser autosuficientes e independentes a otros factores externos. Una vez obtuvimos la máquina, buscamos diferentes vías que activasen su uso. En 2019 creamos el primer taller teórico-práctico *Error es Bien*, consistente en una introducción al mundo de la auto-edición o multicopia. Gracias a la respuesta que tuvo el taller decidimos formalizar un proyecto más ambicioso del que surge el proyecto editorial. El equipo lo conformamos Juan Fernando de Laiglesia, Nono Bandera, Anne Heyvaert, Chelo Matesanz, Marcos Dopico, Xoán Anleo y yo. El proyecto editorial *Error es Bien* es el paraguas de otros tres bloques: *Error es Bien*. *Publica en Riso*, *Encargos Externos* y *Revista-Obra*.

Comentas a importancia de ser autosuficientes como facultade. Tamén é interesante que o alumnado se integre en dinámicas de creación máis próximas ao que será o ámbito profesional, que se xeren proxectos máis aló das aulas.

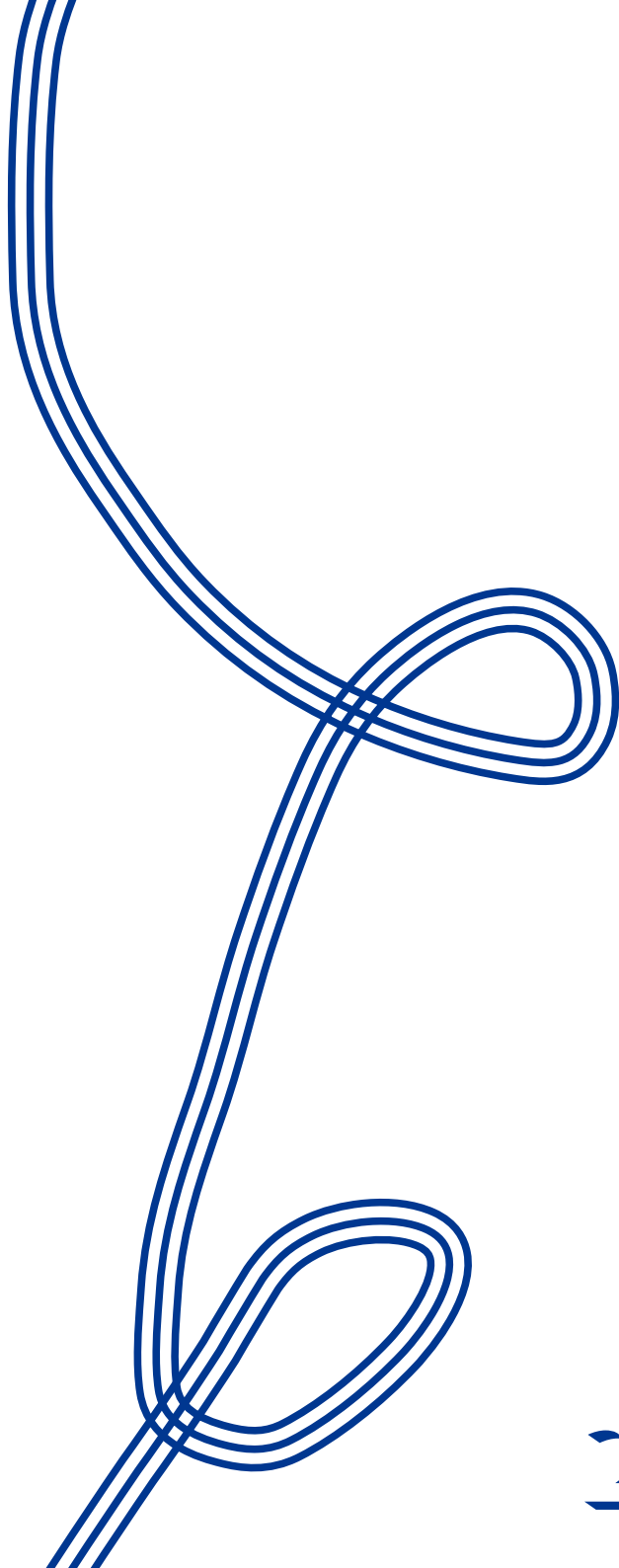
Unha alumna ou alumno de Belas Artes adquire ao longo da carreira unhas capacidades e uns coñecementos que, unha vez fóra do ámbito académico, o configuran como unha persoa que pode buscar solucións a certos problemas cunha capacidade creativa. Con todo, na nosa facultade noto a falta de encamiñar ou de ensinar o desenvolvemento de certos proxectos profesionais, como afrontalos, como formalizalos, etc. A través de iniciativas como Error es Bien propomos desde o mundo académico unhas pautas ligadas a requirimentos profesionais para poder levar a cabo certos proxectos. Fórmase o alumnado non só en aspectos de concepto ou de estudo profundo, tamén en como abordar eses proxectos e que pautas seguir. É unha toma de contacto necesaria.

Comentas la importancia de ser autosuficientes como facultad. También es interesante que el alumnado se integre en dinámicas de creación más cercanas a lo que será el ámbito profesional, que se generen proyectos más allá de las aulas.

Una alumna o alumno de Bellas Artes adquiere a lo largo de la carrera unas capacidades y conocimientos que, una vez fuera del ámbito académico, lo configuran como una persona que puede buscar soluciones a ciertos problemas con una capacidad creativa. Sin embargo, en nuestra facultad noto la falta de encaminar o enseñar el desarrollo de ciertos proyectos profesionales, cómo afrontarlos, cómo formalizarlos, etc. A través de iniciativas como Error es Bien proponemos desde el mundo académico unas pautas ligadas a requerimientos profesionales para poder llevar a cabo ciertos proyectos. Se forma al alumnado no solo en aspectos de concepto o estudio profundo, también en cómo abordar esos proyectos y qué pautas seguir. Es una toma de contacto necesaria.



MANUEL ERAS



O traballo de Manuel Eirís investiga a pintura con pulso atento e reflexivo, avaliando as súas direccións desde a ironía e a análise para procurar espazos onde o ollar simula confrontado e sorprendido a un tempo. Na súa obra, a pintura e o skate dialogan como dous corpos que practican o mesmo exercicio, que repiten movementos e xestos para construír un rexistro inzado de memoria.

Licenciado en Belas Artes pola Universidade de Vigo, Manuel Eirís proseguíu a súa formación cun proxecto individual no Centro de Arte e Comunicación Visual Ar.Co en Lisboa e un mestrado en Belas Artes na AKV St.Joost, 'S-Hertogenbosch e finalmente no Hoger Instituut voor Schone Kunsten, HISK en Gante, entre outras residencias e talleres. Realizou exposicións individuais en galerías como Bachelos (Madrid e Vigo), The Envelope-L21 (Palma), SCQ, galería Nordés e Fundación Granell (Santiago de Compostela) ou no museo MARCO de Vigo. Participou en feiras de arte como ARCO Madrid, en varias edicións, ou Art Brussels e en exposicións colectivas en espazos como: Fundación DIDAC (Santiago de Compostela), MARCO (Vigo), CGAC (Santiago de Compostela), Lokal 01 (Anvers), Palácio das Galveias, (Lisboa), CBK, 'S-Hertogenbosch, Het Wilde Weten (Róterdam) ou o Círculo de Belas Artes en Madrid. Entre as bolsas e os premios que recibiu destacan a bolsa de posgrao da Fundación Pedro Barrié de la Maza, o primeiro premio do V Premio Auditorio de Galicia para Novos Artistas ou o XV Premio Isaac Díaz Pardo da Deputación da Coruña (2018). A súa obra está presente nas seguintes coleccións: Fundación Pedro Barrié de la Maza, CGAC, colección MICA, Deputación da Coruña, Colección DKV e coleccións particulares.

El trabajo de Manuel Eirís investiga la pintura con pulso atento y reflexivo, evaluando sus direcciones desde la ironía y el análisis para buscar espacios donde la mirada simula confrontada y sorprendida a un tiempo. En su obra, la pintura y el skate dialogan como dos cuerpos que practican el mismo ejercicio, que repiten movimientos y gesto para construir un registro plagado de memoria.

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Vigo, prosiguió su formación con un proyecto individual en el Centro de Arte e Comunicación Visual Ar.Co en Lisboa y un máster en Bellas Artes en la AKV St.Joost, 'S-Hertogenbosch y finalmente en el Hoger Instituut voor Schone Kunsten, HISK en Gante, entre otras residencias y talleres. Ha realizado exposiciones individuales en Galerías como Bachelos (Madrid y Vigo), The Envelope-L21 (Palma), SCQ, galería Nordés y Fundación Granell (Santiago) o en el museo MARCO de Vigo. Ha participado en ferias de arte como ARCO Madrid en varias ediciones o Art Brussels y exposiciones colectivas en espacios como: Fundación DIDAC (Santiago de Compostela), MARCO (Vigo), CGAC (Santiago de Compostela), Lokal 01, (Amberes), Palácio das Galveias, (Lisboa), CBK, 'S-Hertogenbosch, Het Wilde Weten (Rotterdam) o el Círculo de Bellas Artes en Madrid. Entre las becas y premios que ha recibido se encuentran la Beca de Postgrado de la Fundación Pedro Barrié de la Maza, el primer premio del V Premio Auditorio de Galicia para Novos Artistas (2007) o el XV Premio Isaac Díaz Pardo de la Diputación de A Coruña (2018). Su obra está presente en las siguientes colecciones: Fundación Pedro Barrié de la Maza, CGAC, colección MICA, Diputación de Coruña, Colección DKV y colecciones particulares.

Formácheste en diferentes institucións e en espazos artísticos en España, Portugal, Holanda e Bélxica. Que experiencias recolles de toda esta etapa?

A nivel teórico a estrutura do meu traballo vén de Pontevedra, de feito pasado o tempo creo que nos centros de fóra estiven máis que nada ampliando o que xa traía de Pontevedra e pouco me cambiaron nese aspecto.

En Lisboa, iso si, vin un modelo máis dinámico, con máis conexións con profesionais da arte externos ao centro, xa sexa para dar talleres e conferencias ou para ver os traballos dos alumnos, e en St. Hertogenbosch ou Gante tamén, alí ademais faciamos visitas a múltiples eventos de interese.

Poderíamos dicir que na túa obra predomina o pictórico, aínda que vinculado a unha serie de elementos e de intereses subxacentes. Un deles é o skate, que conecta directamente coa práctica creativa. Como entendes este diálogo?

Todo pode estar conectado con todo. O mundo do monopatín é unha das miñas paixóns, e a pintura tamén, así que ao final acabei conectando ambos os mundos. O monopatín é esencialmente unha actividade de erro tras erro, ata que un día acertas e sáche a pirueta que buscabas para despois, moitas veces, perdela outra vez porque te centras máis noutra cousa e esquécela. É como a memoria, de feito é memoria, memoria muscular, a pintura ten tamén moito de memoria muscular, no xesto, o trazo, etc. O patín paréceselle niso, no trazo, máis ben no rastro, e tamén no xesto, pois cada patinador ten o seu estilo ao igual que sucede na pintura.

Realizaches unha exposición na Fundación Granell dentro do festival Plataforma (2020) onde aparecían estas cuestións.

Na exposición centreime en traballos que buscaban recoller eses xestos ao patinar, nos rastros ou nas marcas que se deixan ao facer certas piruetas.

Que papel xoga o azar no teu traballo?

Xoga un papel moi importante porque non me gusta pechar demasiado os procesos, prefiro estar máis á expectativa do que vai sucedendo mentres traballo. Moitas veces do azar vén a satisfacción que che dá o atoparte con cousas novas.

Os teus procesos simulan un constante exercicio de ocultación e de desocultación, unha revisión das capas físicas dos elementos pero tamén do intanxible. Coa mostra *Puntos de encontro II*, realizada no MARCO de Vigo no ano 2009, inicias dalgunha maneira a práctica da subtracción, extraendo capas das paredes de vivendas antigas. Que lugar ocupaban neste proxecto a memoria e a ruína? Continúan formando parte das túas preocupacións actuais?

O de pintar quitando capas vénme de antes, da Facultade de Belas Artes en 1999, máis ou menos por segundo de carreira, e grazas sen ningunha dúbida ao cuestionamento da pintura que espertaron en min moitos profesores e profesoras. Refírome a que esa liña subtractiva empeceina porque non sabía que pintar, polo que, que ía engadir? Tamén estaba a reflexión sobre a monocromía, claro. Despois de saír da facultade continúei con esas ideas e anos máis tarde, coa exposición do MARCO, puideron por primeira vez facer un proxecto grande con todo iso.

A idea de memoria e a ruína son consecuencias lóxicas para min de todo este proceder. Directamente estaban aí, non é que as fose buscando, máis ben non as podía evitar, e continúa sendo así, co monopatín e as pinturas de agora.

Te has formado en diferentes instituciones y espacios artísticos en España, Portugal, Holanda y Bélgica. ¿Qué experiencias recoges de toda esta etapa?

A nivel teórico la estructura de mi trabajo viene de Pontevedra, de hecho pasado el tiempo creo que en los centros de fuera estuve más que nada ampliando lo que ya traía de Pontevedra y poco me cambiaron en ese aspecto.

En Lisboa, eso sí, vi un modelo más dinámico, con más conexiones con profesionales del arte externos al centro, ya sea para dar talleres, conferencias, o ver los trabajos de los alumnos, y en St. Hertogenbosch o Gante también, allí además hacíamos visitas a múltiples eventos de interés.

Podríamos decir que en tu obra predomina lo pictórico, aunque vinculado a una serie de elementos e intereses subyacentes. Uno de ellos es el skate, que conectas directamente con la práctica creativa. ¿Cómo entiendes este diálogo?

Bueno, todo se puede conectar con todo. El mundo del monopatín es una de mis pasiones, y la pintura también, así que al final acabé conectando ambos mundos. El monopatín es esencialmente una actividad de error tras error, hasta que un día aciertas y te sale la pirueta que buscabas. Para después, muchas veces, perderla otra vez porque te centras más en otras cosas y la olvidas. Es como la memoria, bueno de hecho es memoria, memoria muscular, la pintura tiene también mucho de memoria muscular, en el gesto, el trazo, etc. El patín se le parece en eso, en el trazo, más bien rastro, y también en el gesto, pues cada patinador tiene su estilo como en pintura.

Realizaste una exposición en la Fundación Granell dentro del festival Plataforma (2020) donde aparecían estas cuestiones.

En la exposición me centré en trabajos que buscaban recoger esos gestos al patinar, en los rastros o marcas que se dejan al hacer ciertas piruetas.

¿Qué papel juega el azar en tu trabajo?

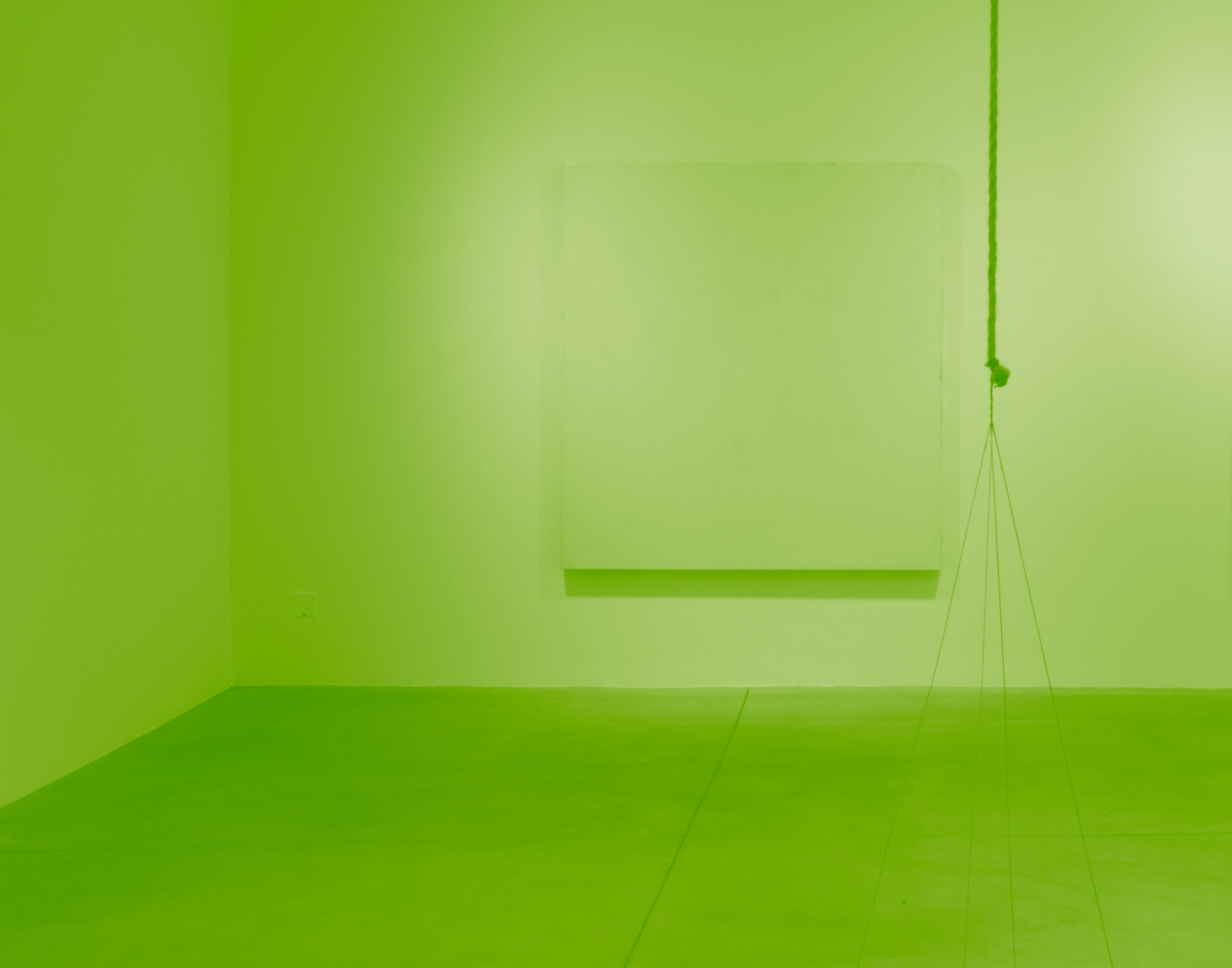
Juega un papel muy importante porque no me gusta cerrar demasiado los procesos, prefiero estar más a la expectativa de lo que va sucediendo mientras trabajo. Muchas veces del azar viene la satisfacción que te da el encontrarte con cosas nuevas.

Tus procesos simulan un constante ejercicio de ocultación y desocultación, una revisión de las capas físicas de los elementos pero también de lo intangible. Con la muestra *Puntos de encuentro II*, realizada en el MARCO de Vigo en el año 2009, inicias de alguna manera la práctica de la sustracción, extrayendo capas de las paredes de viviendas antiguas. ¿Qué lugar ocupaban en este proyecto la memoria y la ruina? ¿Continúan formando parte de tus preocupaciones actuales?

Lo de pintar quitando capas me viene de antes, de la facultad de Bellas Artes en 1999, más o menos por segundo de carrera, y gracias sin ninguna duda al cuestionamiento de la pintura que despertaron en mí muchos profesores/as. Me refiero a que esa línea sustractiva la empecé porque no sabía qué pintar, por lo que, qué iba a añadir? También estaba la reflexión sobre la monocromía, claro. Después de salir de la facultad continué con esas ideas y años más tarde, con la exposición del MARCO, pude por primera vez hacer un proyecto grande con todo ello.

La idea de memoria y la ruina son consecuencias lógicas para mí de todo este proceder. Directamente estaban ahí, no es que las fuera buscando, más bien no las podía evitar, y continúa siendo así, con el monopatín y las pinturas de ahora.





Nos últimos anos comezas a practicar o exercicio contrario: a técnica da adición. Estas obras responden a procesos de superposición onde incorporas diferentes pinturas, aerosois e outro tipo de materiais que tes no taller. De que modo se vinculan ambas as estratexias?

Si, anos máis tarde, máis ou menos despois de volver de Holanda, sobre 2012, empecei a engadir capas, pero como un poseso, decenas delas en cada cadro, un pouco para desquitarme supoño. De todos os xeitos, é todo parte do mesmo, dun non ter moitas ganas de parir imaxes novas cada dous por tres nun mundo tan cheo destas.

Isto que comentas faime pensar noutra das características da túa obra, e creo que dalgún xeito está vencellado co feito de fuxir dese consumo masivo de imaxes. Os teus traballos son de execución lenta, percíbese unha relación directa co tempo: interpélalo, cuestiónalo, revélalo.

Si, exacto. É que para imaxes rápidas e en tromba xa temos os teléfonos intelixentes.



En los últimos años comienzas a practicar el ejercicio contrario: la técnica de la adición. Estas obras responden a procesos de superposición donde incorporas diferentes pinturas, aerosoles y otro tipo de materiales que tienes en el taller. ¿De qué modo se vinculan ambas estrategias?

Sí, años más tarde, más o menos después de volver de Holanda, sobre 2012, empecé a añadir capas, pero como un poseso, decenas de ellas en cada cuadro, un poco para desquitarme supongo. De todas formas, es todo parte de lo mismo, de un no tener muchas ganas de parir imágenes nuevas cada dos por tres en un mundo tan lleno de éstas.

Esto que comentas me hace pensar en otra de las características de tu obra, y creo que de alguna manera está relacionado con el hecho de huir de ese consumo masivo de imágenes. Tus trabajos son ejecución lenta, se percibe una relación directa con el tiempo: lo interpelas, lo cuestionas, lo revelas.

Exacto. Es que para imágenes rápidas y en tromba ya tenemos los teléfonos inteligentes.

Nalgunhas das túas pezas os cantos do lenzo déixannos percibir ese traballo a base de capas de cor que acaba derivando en monocromo: unha explosión cromática desprazada aos bordos. Hai unha división da mirada. Se habitualmente é o centro do lenzo o que asimila o protagonismo artístico, aquí o procedemento é case contrario.

Si, xustamente, gústame moito iso que apuntas de dividir a mirada, porque efectivamente hai algo de estrabismo en todo este asunto. Pero esta cuestión dos bordos vénme xa de segundo de carreira, como comentaba.

En ocasións, o xogo de veladuras transloce o anterior, conformando unha atmosfera nebulosa de transparencias cromáticas interrelacionadas. Ao contrario, noutros cadros hai un ocultamento máis radical no que a aplicación pastosa da pintura impide acceder ao anterior. Que che interesa explorar en cada unha destas metodoloxías?

A pintura en si mesma, non o sei. É que esa é a linguaxe da pintura. A súa forma, as veladuras, a masa, as gradacións, a liña, o volume, etc. É como ir a patinar, non se pode expresar con palabras o que sintes, por que te cativa, pero mentres o fas, o tempo párase.

Tamén me gustaría falar dos títulos. No teu caso achen unha historia a cada peza, engaden un novo sentido. Ás veces son descritivos do contexto no que foi creada a obra, incluíndo unha serie de especificacións técnicas (tipo de pincel, nome do pigmento...). Sitúas así o proceso artístico en primeiro plano.

Claro, o título sèrveme para entender a actividade de pintar, é un elemento intrínseco á pintura, é parte da súa materia.

En algunas de tus piezas los cantos del lienzo nos dejan percibir ese trabajo a base de capas de color que acaba derivando en monocromo: una explosión cromática desplazada a los bordos. Hay una división de la mirada. Si habitualmente es el centro del lienzo el que asimila el protagonismo artístico, aquí el procedimiento es casi contrario.

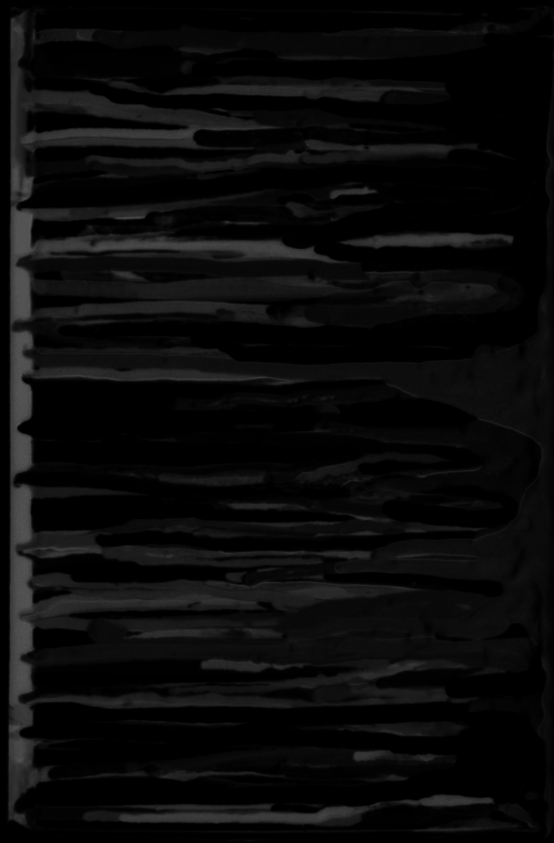
Sí, justamente, me gusta mucho eso que apuntas de dividir la mirada, porque efectivamente hay algo de estrabismo en todo este asunto. Pero esta cuestión de los bordos me viene ya de segundo de carrera, como comentaba.

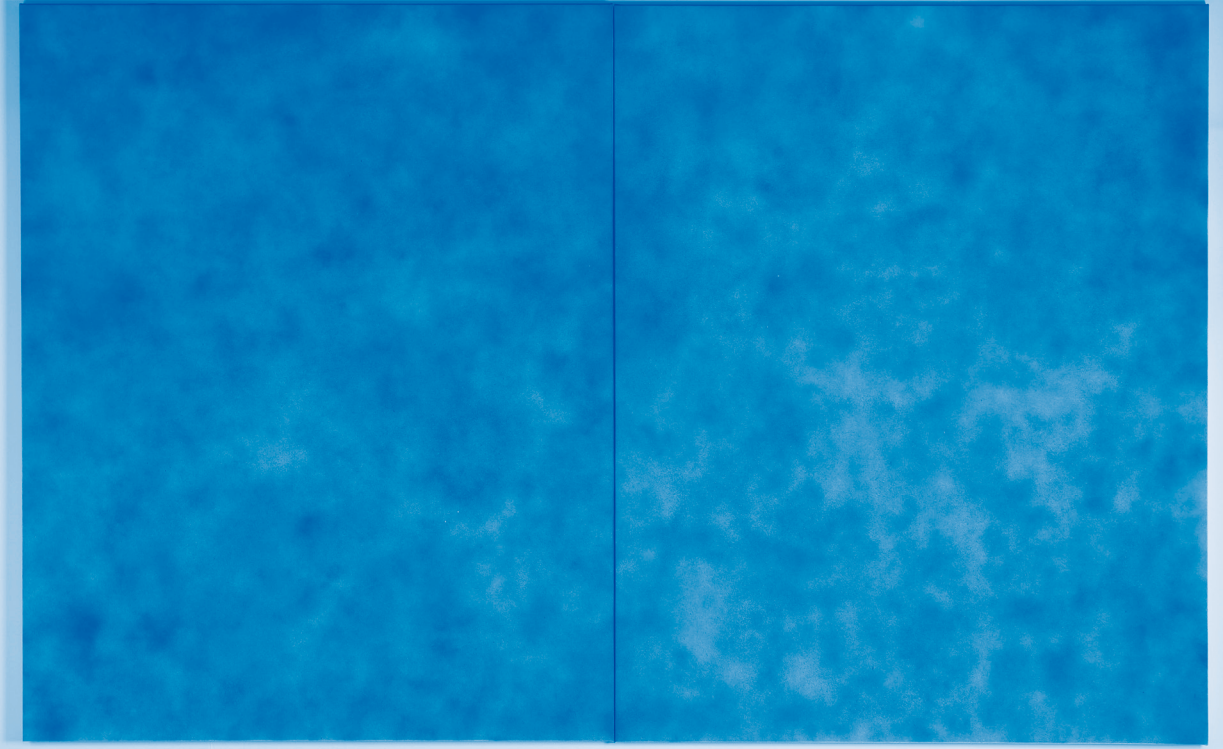
En ocasiones, el juego de veladuras transluce lo anterior, conformando una atmósfera nebulosa de transparencias cromáticas interrelacionadas. Al contrario, en otros cuadros hay un ocultamiento más radical en el que la aplicación pastosa de la pintura impide acceder a lo anterior. ¿Qué te interesa explorar en cada una de estas metodologías?

La pintura en sí misma, no lo sé. Es que ese es el lenguaje de la pintura. Su forma, las veladuras, la masa, las gradaciones, la línea, el volumen, etc. Es como ir a patinar, no se puede expresar con palabras lo que se siente, por qué te cautiva, pero mientras lo haces, el tiempo se para.

También me gustaría hablar de los títulos. En tu caso aportan historia a cada pieza, añaden un nuevo sentido. A veces son descriptivos del contexto en el que fue creada la obra, incluyendo una serie de especificaciones técnicas (tipo de pincel, nombre del pigmento...). Sitúas así el proceso artístico en primer plano.

Claro, el título me sirve para entender la actividad de pintar, es un elemento intrínseco a la pintura, es parte de su materia.





Pero noutros casos os teus títulos fannos desvincular do que vemos para volver conectar doutro xeito. Hai unha narración detrás que nos leva cara a outros lugares, como as pezas nas que falas dun encontro entre Laxeiro, Oteiza e Beuys ou aquela na que entrevistas o músico Fela Borbone.

Si, é que a cartela é parte da pintura, é outro recurso máis, segundo sexa empregada pode expandir a peza ou todo o contrario. Ás veces poño chistes nos títulos para darlles un enfoque menos serio, no caso do chiste de Laxeiro, Oteiza e Beuys que acababa con "onde boinan dous boinan tres" foi algo que se me ocorreu un día pola noite soñando. Outras veces poño listaxes aburridísimas ou unha entrevista a alguén que me interesa, etc. En parte, este recurso do título "expandido", creo que o fago para restarlle ferro á Pintura con maiúsculas ou, como dicía Antón Castro nas súas clases (non sei se o segue dicindo), "a Pintura Pintura" e acto seguido pasábanos unha diapositiva dun cadro da transvangarda ou outra cousa parecida.

Pero en outros casos tus títulos nos hacen desvincularnos de lo que vemos para volver a conectar de otro modo. Hay una narración detrás que nos lleva hacia otros lugares, como en las piezas que hablas de un encuentro entre Laxeiro, Oteiza y Beuys o aquella en la que entrevistas al músico Fela Borbone.

Sí, es que la cartela es parte de la pintura, y otro recurso más, según se utilice puede expandir la pieza o todo lo contrario. A veces pongo chistes en los títulos para darle un enfoque menos serio, en el caso del chiste de Laxeiro, Oteiza y Beuys que acababa con "donde boinan dos boinan tres" fue algo que se me ocurrió un día por la noche soñando. Otras veces pongo listados aburridísimos o una entrevista a alguien que me interesa, etc. En parte, este recurso del título "expandido", creo que lo hago para restarle hierro a la Pintura con mayúsculas o, como decía Antón Castro en sus clases (no sé si lo sigue diciendo), "a pintura Pintura" y acto seguido nos pasaba una diapositiva de un cuadro de la transvanguardia u otra cosa parecida.

Hai unha vinculación co íntimo que parte da túa biografía, das túas vivencias. É curioso porque, por unha parte, o resultado visual das imaxes podería levarnos a algúns autores do expresionismo abstracto pero hai unha carga emocional e conceptual que se afasta completamente diso.

Si, é que traballo de forma moi analítica pero impaciente á vez. En ocasións é difícil atopar o equilibrio. Busco darlle unha estrutura que eu vexa lóxica a aquilo que estou a facer, pero á vez tamén deixalo respirar.

Pero non estou moi de acordo en sacralizar nin a forma, nin a idea, nin os procesos que levan a estas, e en función destas premisas tento despregar un traballo que non sei se é máis empírico ou máis analítico, pero tento non encadrarlo moito para poder avanzar e seguir descubriendo.

Nalgunha ocasión comentaches que para ti a abstracción é un valor, unha forma de fuxir da sobreesaturación de imaxes á que estamos sometidos.

Sérveme para afastarme un pouco diso. Pero non renego da figuración, ollo, o que si que non me atraen son as imaxes superfluas do tipo videoxogo hiperrealista *encefaloplanista*, ou cousas desas. Quería dicir que esta forma de consumir imaxes é a que non me interesa, e que a pintura sexa abstracción ou figuración en tanto que imaxe lenta e meditada, ten algo positivo que achegar, supongo e espero. Aínda que tampouco nego que se poida banalizar coa abstracción, como con case todo.

Hay una vinculación con lo íntimo que parte de tu biografía, tus vivencias. Es curioso porque, por un lado, el resultado visual de las imágenes podrían llevarnos a algunos autores del expresionismo abstracto pero hay una carga emocional y conceptual que se aleja completamente de ello.

Sí, es que trabajo de forma muy analítica pero impaciente a la vez. En ocasiones me es difícil encontrar el equilibrio. Busco darle una estructura que yo vea lógica a aquello que estoy haciendo, pero a la vez también dejarlo respirar.

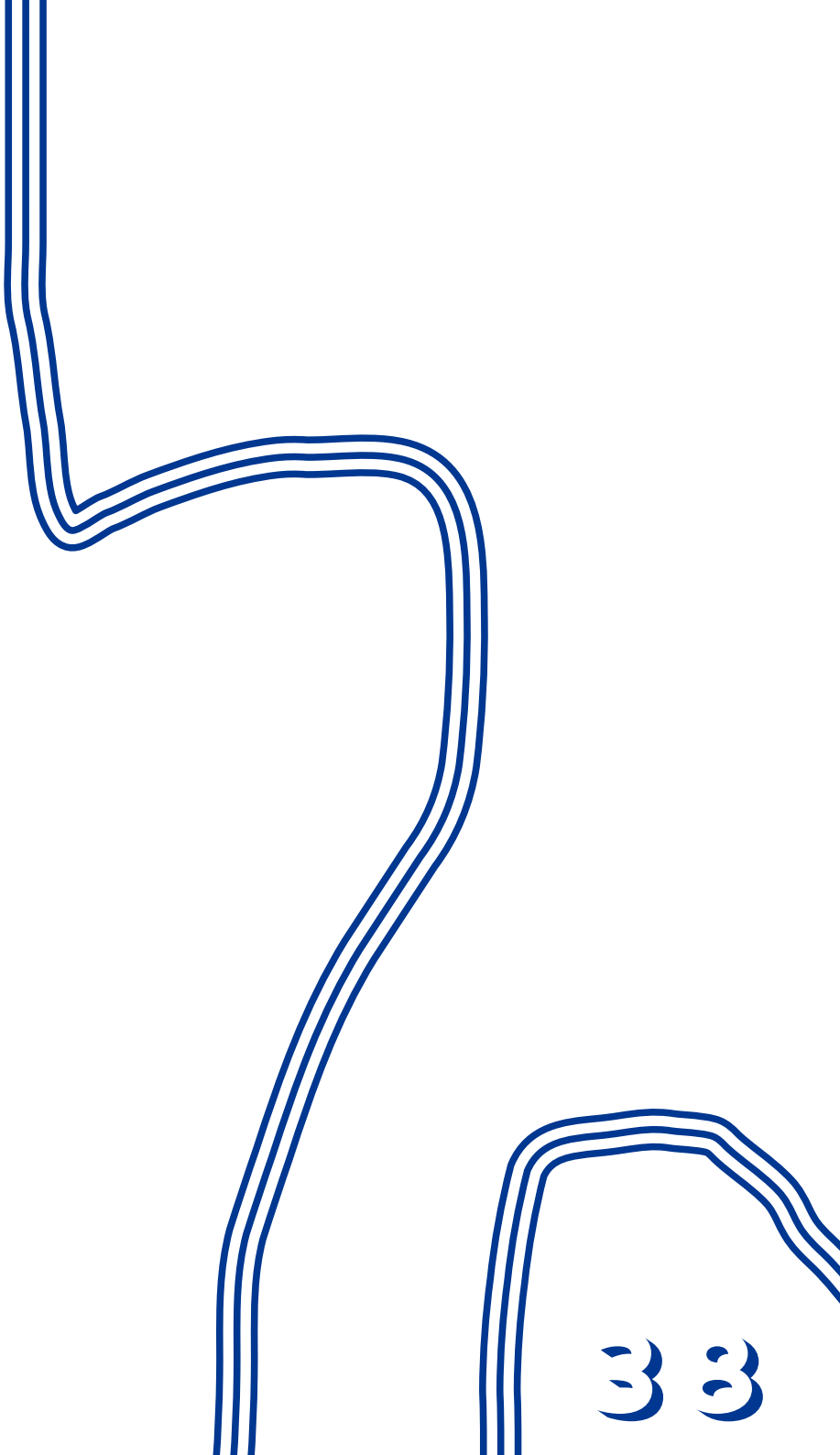
Pero no estoy muy de acuerdo en sacralizar ni la forma, ni la idea, ni los procesos que llevan a éstas, y en función de estas premisas intento desplegar un trabajo que no sé si es más empírico o más analítico, pero intento no encasillarlo mucho para poder avanzar y seguir descubriendo.

En alguna ocasión has comentado que para ti la abstracción es un valor, una forma de huir de la sobreesaturación de imágenes a la que estamos sometidos.

Me sirve para alejarme un poco de eso. Pero no reniego de la figuración, ojo, lo que sí que no me atraen son imágenes superfluas del tipo videojuego hiperrealista *encefaloplanista*, o cosas de esas. Quería decir que esta forma de consumir imágenes es la que no me interesa, y que la pintura sea abstracción o figuración en tanto que imagen lenta y meditada, tiene algo positivo que aportar, supongo y espero. Aunque tampoco niego que se pueda banalizar con la abstracción, como con casi todo.



ISABEL FLORES



Explorando as diversas dinámicas da pintura no campo expandido, Isabel Flores sitúa o pictórico fóra do lenzo para abrazar o espazo da arquitectura e da instalación. Entón aparece o ornamento, que atravesa o conxunto da súa produción e funciona como un continuo mapeamento de culturas e de formas, repeticións e variacións onde a mirada simula percorrer unha abstracción constante. Onde o corpo e a luz interrompen a quietude da obra e a proxectan como organismo vivo.

Isabel Flores recibe a súa formación académica entre as facultades de Belas Artes de Sevilla (2008/2013); La Laguna, Tenerife (2011/2012) e a Universidade Mimar Sinan Güzel Sanatlar de Estambul, Turquía (2012/2013). Posteriormente, cursa o Mestrado en Arte Contemporáneo, Creación e Investigación na Facultade de Belas Artes de Pontevedra (2013/2014), onde actualmente continúa a súa formación no Programa de Doutoramento en Creación e Investigación en Arte Contemporánea. O seu traballo expúxose en festivais de arte pública como Muro Crítico (Cáceres, 2020), FANG! (Madrid, 2019) o DINAMO (Piornal, Cáceres, 2018) Mulafest en Femenino (IFEMA, Madrid, 2018) e en exposicións colectivas como *De Mestras e Mestrados* (Museo de Pontevedra, 2020), *Las Resilientes. Memorias Imborrables* (Mujeres Mirando Mujeres, 2020). Destacan tamén as mostras individuais *Pattern Reveal* (Sala Santa Clara, Junta de Extremadura, Mérida, 2020) e *Pattern to Abstraction* (Sala Art Mustang, Elche, 2019).

Explorando las diversas dinámicas de la pintura en el campo expandido, Isabel Flores sitúa lo pictórico fuera del lienzo para abrazar el espacio de la arquitectura y la instalación. Entonces aparece el ornamento, que atraviesa el conjunto de su producción y funciona como un continuo mapeo de culturas y formas, repeticiones y variaciones donde la mirada simula recorrer una abstracción constante. Donde el cuerpo y la luz interrumpen la quietud de la obra y la proyectan como organismo vivo.

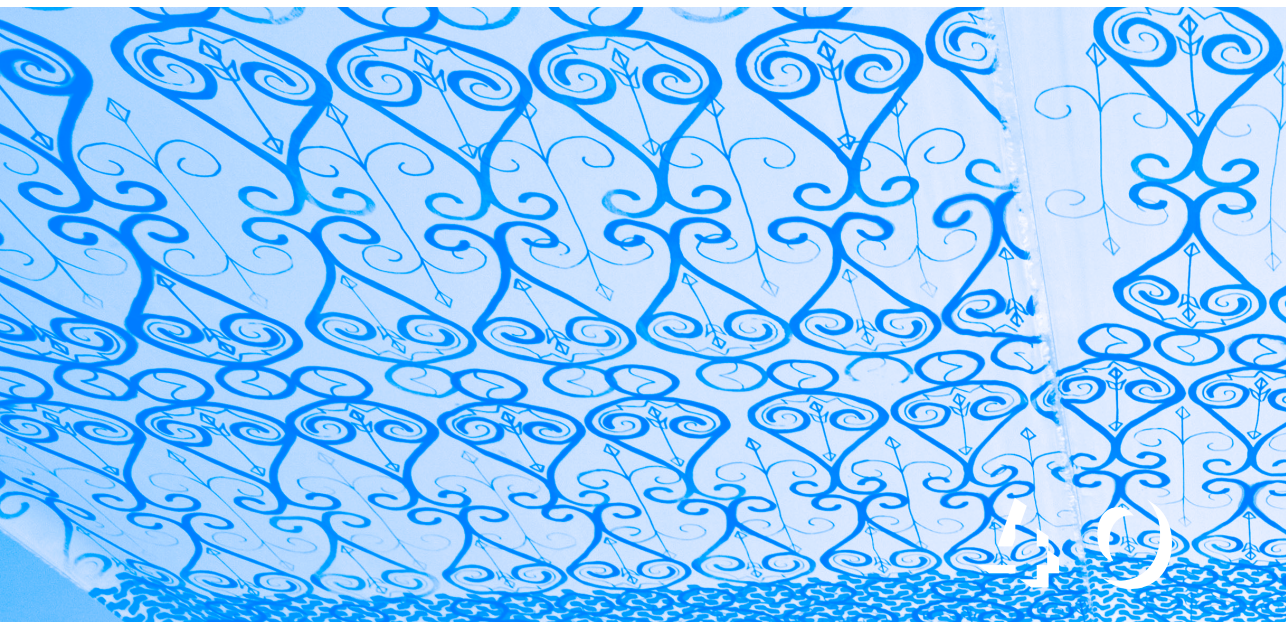
Isabel Flores recibe su formación académica entre las Facultades de Bellas Artes de Sevilla (2008/2013), La Laguna, Tenerife (2011/2012) y la Universidad Mimar Sinan Güzel Sanatlar de Estambul, Turquía (2012/2013). Posteriormente cursa el Máster en Arte Contemporáneo, Creación e Investigación en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (2013/2014), donde actualmente continúa su formación en el programa de Doctorado en Creación e Investigación en Arte Contemporáneo. Su trabajo ha sido expuesto en festivales de arte público como Muro Crítico (Cáceres, 2020), FANG! (Madrid, 2019) o DINAMO (Piornal, Cáceres, 2018) Mulafest en Femenino (IFEMA, Madrid, 2018) y en exposiciones colectivas como *De Mestras e Mestrados* (Museo de Pontevedra, 2020), *Las Resilientes. Memorias Imborrables* (Mujeres Mirando Mujeres, 2020). Destacan también las muestras individuales *Pattern Reveal* (Sala Santa Clara, Junta de Extremadura, Mérida, 2020) y *Pattern to Abstraction* (Sala Art Mustang, Elche, 2019).

Formácheste en diferentes facultades, tanto en España coma no estranxeiro. Gustaríame falar desta experiencia desde a idea da pintura que se manexa en cada lugar, desde o punto de vista académico pero tamén profesional. Atopaches diferenzas á hora de abordar o pictórico?

En cada unha das universidades nas que estudei tratábase a pintura dunha maneira diferente. Por exemplo, en Sevilla, naqueles anos dábaselles moita importancia ao modelo, á representación figurativo-realista, á fabricación da cor e á técnica (témpera, fresco, encáustica, etc., ademais de lenzo), nesa etapa sentíame moito máis próxima ao debuxo con carbón sobre papel, que tiña unhas dimensións bastante grandes, gustábame máis enfrontarme a ese formato e manchar e moldear co po do carbón. En La Laguna (Tenerife) tiven a oportunidade de entender a pintura desde a perspectiva que entendía o debuxo, facía figuración pero xogaba coas manchas de cor atmosférica e a liña, ata certo punto tamén me influíu a chamada “escola de La Laguna”. En Istanbul puiden seguir desenvolvendo o que iniciara en Tenerife, tiña bastante liberdade. Aínda así non sentía a pintura como “o meu medio”, non me entusiasmaba a pintura figurativa, non me servía para o que tiña que dicir nin conseguira desenvolver unha liña e un discurso persoal. Ao chegar a Pontevedra entendín que o meu problema non era coa pintura en si, senón con aquilo ao que a asociaba.

É en Pontevedra cando entras en contacto coa pintura expandida?

Si, o meu primeiro contacto coas expansións da pintura foi en Pontevedra. “Libereime” da figuración cando comprendín que o que me interesa é o ornamento. Este foi o inicio do meu proxecto. A capacidade expansiva do ornamento impulsoume a saír do espazo delimitado do lenzo. Utilizar a arquitectura foi a solución a un problema que ademais me tiña enfrontada á pintura: o límite do marco e do soporte lenzo ao cal a asociaba. Assimilar o ornamento como punto de partida para a miña pintura foi o que me impulsou ao muro. Ao extraer a pintura -o ornamento- do azulexo ou o téxtil, o acto de repetición é infinito e levoume de maneira natural a exceder os límites do bastidor. A capacidade expansiva do ornamento require un soporte que ofrezca posibilidades de continuidade. Esa expansión fai que o ornamento sexa unha linguaxe tamén co propio espazo. Nos últimos anos, a arquitectura non foi só o soporte para a pintura, senón tamén o lugar onde realizo proxectos *site-specific* nos cales a pintura e o material se adaptan e interactúan transformando o espazo.

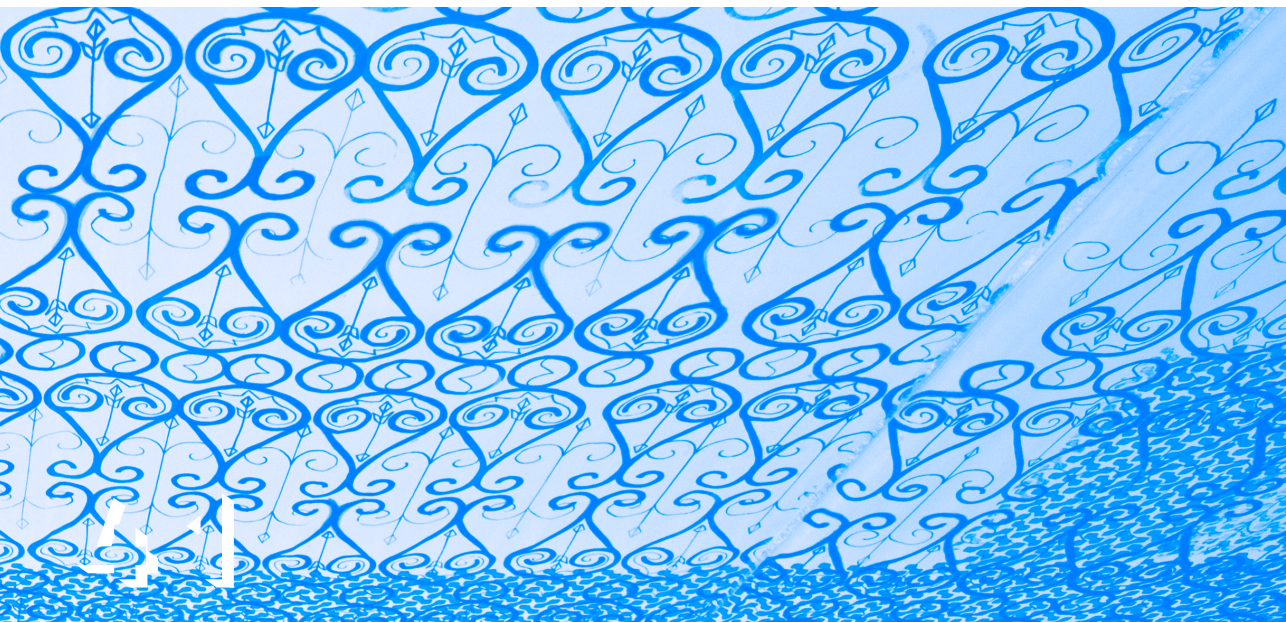


Te has formado en diferentes facultades, tanto en España como en el extranjero. Me gustaría hablar de esta experiencia desde la idea de la pintura que se maneja en cada lugar, desde el punto de vista académico pero también profesional. ¿Has encontrado diferencias a la hora de abordar lo pictórico?

En cada una de las universidades en las que he estudiado se trataba la pintura de una manera diferente. Por ejemplo, en Sevilla, en aquellos años se daba mucha importancia al modelo, a la representación figurativo-realista, a la fabricación del color y a la técnica (temple, fresco, encáustica, etc., además de lienzo), en esa etapa me sentía mucho más cercana al dibujo con carboncillo sobre papel, que tenía unas dimensiones bastante grandes, me gustaba más enfrentarme a ese formato y manchar y moldear con el polvo del carbón. En La Laguna (Tenerife) tuve la oportunidad de entender la pintura desde la perspectiva que entendía el dibujo, hacía figuración pero jugaba con las manchas de color atmosférico y la línea, hasta cierto punto también me influyó la llamada "escuela de La Laguna". En Estambul pude seguir desarrollando lo que había iniciado en Tenerife, tenía bastante libertad. Aún así no sentía la pintura como "mi medio", no me entusiasmaba la pintura figurativa, no me servía para lo que tenía que decir ni había conseguido desarrollar una línea y discurso personal. Al llegar a Pontevedra entendí que mi problema no era con la pintura en sí, si no con aquello a lo que la asociaba.

¿Es en Pontevedra cuando entras en contacto con la pintura expandida?

Sí, mi primer contacto con las expansiones de la pintura fue en Pontevedra. Me "liberé" de la figuración cuando comprendí que lo que me interesa es el ornamento. Este fue el inicio de mi proyecto. La capacidad expansiva del ornamento me impulsó a salir del espacio delimitado del lienzo. Utilizar la arquitectura fue la solución a un problema que además me tenía enfrentada a la pintura: el límite del marco y del soporte lienzo al cual la asociaba. Asimilar el ornamento como punto de partida para mi pintura fue lo que me impulsó al muro. Al extraer la pintura -el ornamento- del azulejo o el textil, el acto de repetición es infinito y me llevó de manera natural a exceder los límites del bastidor. La capacidad expansiva del ornamento requiere un soporte que ofrezca posibilidades de continuidad. Esa expansión hace que el ornamento sea un lenguaje también con el propio espacio. En los últimos años, la arquitectura no ha sido solo el soporte para la pintura, sino también el lugar donde realizo proyectos *site-specific* en los cuales la pintura y el material se adaptan e interactúan transformando el espacio.





42

A pintura despréndese do bastidor e a arquitectura aparece como soporte. Entón, prodúcese tamén un cambio de escala.

Chego ao gran formato partindo de formas que poden ser tan grandes coma pequenas, amplíaoas ou redúzoas segundo as miñas propias necesidades ou as do soporte, repítoas de maneira expansiva, sen máis límite que ca o da propia arquitectura. Ílloas, amplío e abstraio para compor novas formas que volven repetirse e transformarse envolvendo o espazo tanto urbano coma expositivo. Estes cambios de escala inflúen tamén na relación do meu corpo co soporte ao producir a obra. Na serigrafía as formas repítense sobre o tecido. A pesar do tamaño da tea, que ata agora chegou a alcanzar os 7 m de alto, a pantalla que utilizo é manexable, de entre 70 e 90 cm., pero require de moitas repeticións. Ademais, ao traballar de maneira continua teño que correr a tea sobre a mesa, isto quere dicir que sempre vexo o espazo "en branco" sobre o cal traballo nese momento, pero nunca a tea completa. Pola contra, ao traballar no muro sempre vexo o soporte, a escala do ornamento adoita ser moito maior ca a real, de onde o extraín co obxectivo de facer ver esa forma, moitas veces o ornamento pasa desapercibido á nosa mirada, aínda que esteamos rodeadas de formas ornamentais, e esta é unha maneira de nomealo.

Falas do ornamento tamén desde diversos puntos de vista, atravesando o social, o estético e a abstracción. Cando comezas a interesarte por todo iso?

A miña relación co ornamento comezou dunha maneira moi natural, vivía en Turquía, en Istanbul e na inmensidade desa cidade atopei un lugar onde o tempo non pasaba tan rápido e onde me sentía en total harmonía. Fotografei ese lugar e moitos outros onde ou ben atopaba esa mesma sensación ou me lembraba a ela. Ao volver deime conta do arquivo de imaxes que xerara e de que non era o lugar senón o ornamento que decoraba ese espazo o que me transmitía esas sensacións e tomei conciencia de todas as formas ornamentais que me rodean. Comecei a xogar coas formas ornamentais que chegaban a min de diferentes países e culturas, a compor con elas e, finalmente, a extraer a forma, que é o que realmente me interesa. Fotografo a ornamentación dos lugares que visito e habito, xa estean na arquitectura, a azulexaría ou os traxes rexionais, extraio esas formas, aprópiome delas, mestúroas, combino formas de diferentes países (por exemplo Turquía e Polonia ou Bulgaria), culturas diferentes que poden ocupar nun momento dado o mesmo espazo ou lugares cos que teño algunha relación, conectándoos. Ao apropiarme da forma o ornamento modifícase, expándese e evoluciona, que resulta noutras formas ou en imaxes que nos achegan á abstracción. Nas últimas intervencións, tamén recupere e utilizo o ornamento resultado da variación, polo que é unha evolución e unha transformación continua.

É un recurso que dá lugar ao erro. A repetición nunca mostra o mesmo elemento, defórmao, modifícao, e ti fai patente.

A repetición dá lugar ao erro, que considero fundamental para que a forma ornamental se transforme, evolucione e dea como resultado novas formas. Valoro as técnicas manuais como o estarcido ou a serigrafía e creo a man modelos e debuxos nos cales, precisamente, esa manualidade xa xera variacións, pero é a repetición da pintura ou a serigrafía o que provoca erros que escapan do meu control. Admito o erro como parte do proceso e desta maneira tamén o potencio. En pintura sobre muro, a repetición do modelo fai que este se deforme ou mesmo termine por romper parcialmente, esas deformacións pasan a formar parte do ornamento, é como unha mutación que comeza a repetirse, dese modo cando vemos a obra no seu conxunto podemos observar un novo patrón que se xerou a partir desa variación, é o baleiro que pode dar lugar, ou non, a novas formas ornamentais. En serigrafía tamén traballo a grande escala e sobre gasa, un material moi lixeiro e semitransparente. As pantallas de serigrafía son moito máis resistentes á deterioración por repetición ca o modelo, pero atópome con outros factores que me achegan ao erro, por exemplo a cantidade de pintura, a velocidade e a presión do acto da estampaxe ou as medicións. Ademais, a gasa non permite movemento para rectificar o encadramento nin tampouco unha segunda estampaxe tras a comprobación. A isto hai que engadir que traballo sobre unha mesa dun metro de ancho, polo que nunca vexo o resultado ata que a tea está instalada no espazo. É unha incerteza constante.



La pintura se desprende del bastidor y la arquitectura aparece como soporte. Entonces, se produce también un cambio de escala.

Llego al gran formato partiendo de formas que pueden ser tan grandes como pequeñas, las amplío o reduzco según mis propias necesidades o las del soporte, las repito de manera expansiva, sin más límite que el de la propia arquitectura. Las aílo, amplío y abstraigo para componer nuevas formas que vuelven a repetirse y a transformarse envolviendo el espacio tanto urbano como expositivo. Estos cambios de escala influyen también en la relación de mi cuerpo con el soporte al producir la obra. En la serigrafía las formas se repiten sobre el tejido. A pesar del tamaño de la tela, que hasta ahora ha llegado a alcanzar los 7 m de alto, la pantalla que utilizo es manejable, de entre 70 y 90 cm., pero requiere de muchas repeticiones. Además, al trabajar de manera continua tengo que correr la tela sobre la mesa, esto quiere decir que siempre veo el espacio “en blanco” sobre el cual trabajo en ese momento, pero nunca la tela completa. Por el contrario, al trabajar en el muro siempre veo el soporte, la escala del ornamento suele ser mucho mayor que la real, de donde lo he extraído con el objetivo de hacer ver esa forma, muchas veces el ornamento pasa desapercibido a nuestra mirada, aunque estemos rodeadas de formas ornamentales, y esta es una manera de nombrarlo.

Hablas del ornamento también desde diversos puntos de vista, atravesando lo social, lo estético y la abstracción. ¿Cuándo comienzas a interesarte por todo ello?

Mi relación con el ornamento comenzó de una manera muy natural, vivía en Turquía, en Estambul y en la inmensidad de esa ciudad encontré un lugar donde el tiempo no pasaba tan deprisa y donde me sentía en total armonía. Fotografí ese lugar y muchos otros donde o bien encontraba esa misma sensación o me recordaba a ella. Al volver me di cuenta del archivo de imágenes que había generado y de que no era el lugar sino el ornamento que decoraba ese espacio lo que me transmitía esas sensaciones y tomé conciencia de todas las formas ornamentales que me rodean. Comencé a jugar con las formas ornamentales que llegaban a mí de diferentes países y culturas, a componer con ellos y, finalmente, a extraer la forma, que es lo que realmente me interesa. Fotografí la ornamentación de los lugares que visito y habito, ya estén en la arquitectura, la azulejería o los trajes regionales, extraigo esas formas, me apropio de ellas, las mezclo, combino formas de diferentes países (como por ejemplo Turquía y Polonia o Bulgaria), culturas diferentes que pueden haber ocupado en un momento dado el mismo espacio o lugares con los que tengo alguna relación, conectándolos. Al apropiarme de la forma el ornamento se modifica, se expande y evoluciona resultando en otras formas o en imágenes que nos acercan a la abstracción. En las últimas intervenciones, también recupero y utilizo el ornamento resultado de la variación, por lo que es una evolución y transformación continua.

Es un recurso que da lugar al error. La repetición nunca muestra el mismo elemento, lo deforma, lo modifica, y tú lo haces patente.

La repetición da lugar al error, que considero fundamental para que la forma ornamental se transforme, evolucione y dé como resultado nuevas formas. Valoro las técnicas manuales como el estarcido o la serigrafía y creo a mano plantillas y dibujos en los cuales, precisamente, esa manualidad ya genera variaciones, pero es la repetición de la pintura o la serigrafía lo que provoca errores que escapan de mi control. Admito el error como parte del proceso y de esta manera también lo potencio. En pintura sobre muro, la repetición de la plantilla hace que ésta se deforme o incluso termine por romperse parcialmente, esas deformaciones pasan a formar parte del ornamento, es como una mutación que comienza a repetirse, de ese modo cuando vemos la obra en su conjunto podemos observar un nuevo patrón que se ha generado a partir de esa variación, es el vacío que puede dar lugar, o no, a nuevas formas ornamentales. En serigrafía también trabajo a gran escala y sobre gasa, un material muy ligero y semitransparente. Las pantallas de serigrafía son mucho más resistentes al deterioro por repetición que la plantilla, pero me encuentro con otros factores que me acercan al error, como por ejemplo la cantidad de pintura, la velocidad y presión del acto de la estampación o las mediciones. Además, la gasa no permite movimiento para rectificar el encuadre ni tampoco una segunda estampación tras la comprobación. A esto hay que añadir que trabajo sobre una mesa de un metro de ancho, por lo que nunca veo el resultado hasta que la tela está instalada en el espacio. Es una incertidumbre constante.





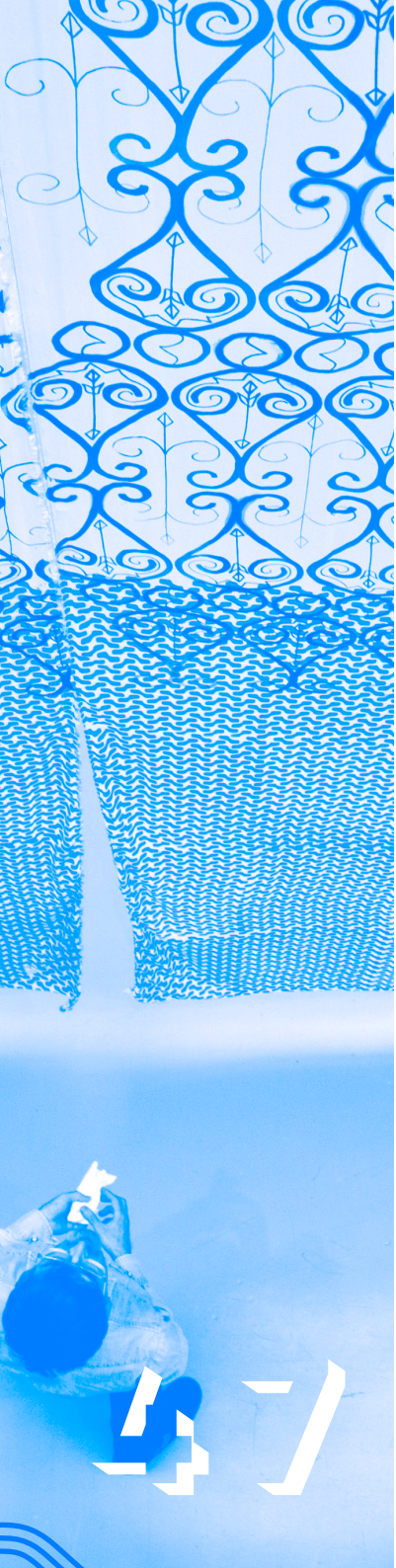
A idea de ornamento ten moitas connotacións. En primeiro lugar adoita relacionarse co decorativo, e con iso, co artesanal. Neste sentido, tamén é asociado historicamente co traballo feminino, todo iso excluído das manifestacións artísticas dominantes. Cal é a túa intención á hora de rescatar todos estes conceptos?

Ornamento e decoración non son o mesmo, con todo, utilízanse estes termos de maneira indistinta. O ornamento presenta unhas calidades e unhas condicións formais e conceptuais que a decoración non ten por que cumprir. Foi deostado porque se asociou ao decorativo e o decorativo, á súa vez, relaciónase coa artesanía, o doméstico e o feminino, que ao longo da historia, como ben dis, estivo sempre nun segundo plano. O masculinizado mundo da arte non podería permitirse ser cualificado de decorativo, menos aínda cando se asocia o termo ao ornamento, que é expansivo e se achega ao maximalismo, o decorativo era algo despectivo. O rexeitamento ao ornamento fai que se manteña a oposición entre ornamento e abstracción e como consecuencia a separación entre arte e decoración, pero a calidade decorativa pode estar presente en calquera obra de arte independentemente das súas outras moitas calidades e significados. Para min utilizar o ornamento é crear diálogos. O ornamento é político, así o demostraron as artistas do movemento Pattern & Decoration nos anos setenta. Empregar técnicas, soportes e formas asociadas ao fogar e o feminino, o artesanal e manual, a delicadeza ou o pequeno formato, como son o tecido e o ornamento para crear obras de arte, tensa o espazo e cuestiona as xerarquías, especialmente cando se sacan do soporte ao cal estaban asignadas, se levan ao gran formato e, ademais, se sitúan no espazo público e urbano.

Hai outra cuestión no teu traballo que o volve moldeable, adaptable. A incidencia da luz (moitas veces natural) e os contrastes lumínicos modifican a instalación.

A incidencia da luz natural varía e cambia a atmosfera do espazo. Nas instalacións o propio soporte (gasa) absorbe luz que proxecta en forma de finas liñas sobre o chan e que se moven co vaivén das teas. Creo que as sensacións que se transmiten son varias porque nelas inflúen diversos factores como a luz, a cor, o vento, o tacto do tecido, o son do rozamento da tea e tamén o ornamento e as variacións que se crearon a partir do erro. Nese sentido, a obra está en constante cambio, creo que mesmo unha mesma persoa que visite a obra en varios momentos do día ou días con distinta climatoloxía (nubrado, sol...) pode experimentar diferentes sensacións. En canto á luz artificial, é outro campo que aínda teño que espremer máis aló da iluminación da intervención sobre muro no espazo expositivo, da cal ademais se asume o seu carácter radicalmente efémero, pois a obra desaparece unha vez que finaliza a exposición. No espazo urbano a luz e a climatoloxía máis ca un recurso son un elemento que interfere na vida da pintura, asúmese a calidade efémera da obra, aínda que a durabilidade é moito maior, estamos a falar de anos fronte ás semanas da exposición.





La idea de ornamento tiene muchas connotaciones. En primer lugar suele relacionarse con lo decorativo, y con ello, con lo artesanal. En este sentido, también es asociado históricamente con el trabajo femenino, todo ello excluido de las manifestaciones artísticas dominantes. ¿Cuál es tu intención a la hora de rescatar todos estos conceptos?

Ornamento y decoración no son lo mismo, sin embargo, se utilizan estos términos de manera indistinta. El ornamento presenta unas cualidades y condiciones formales y conceptuales que la decoración no tiene por qué cumplir. Ha sido denostado porque se ha asociado a lo decorativo y lo decorativo, a su vez, se relaciona con la artesanía, lo doméstico y lo femenino, que a lo largo de la historia, como bien dices, ha estado siempre en un segundo plano. El masculinizado mundo del arte no podría permitirse ser calificado de decorativo, menos aún cuando se asocia el término al ornamento, que es expansivo y se acerca al maximalismo, lo decorativo era algo peyorativo. El rechazo al ornamento hace que se mantenga la oposición entre ornamento y abstracción y como consecuencia la separación entre arte y decoración, pero la cualidad decorativa puede estar presente en cualquier obra de arte independientemente de sus otras muchas cualidades y significados. Para mí utilizar el ornamento es crear diálogos. El ornamento es político, así lo demostraron las artistas del movimiento Pattern & Decoration en los años setenta. Emplear técnicas, soportes y formas asociadas al hogar y lo femenino, lo artesanal y manual, la delicadeza o el pequeño formato, como son el tejido y el ornamento para crear obras de arte, tensiona el espacio y cuestiona las jerarquías, especialmente cuando se sacan del soporte al cual estaban asignadas, se llevan al gran formato y, además, se ubican en el espacio público y urbano.

Hay otra cuestión en tu trabajo que lo vuelve moldeable, adaptable. La incidencia de la luz (muchas veces natural) y los contrastes lumínicos modifican la instalación.

La incidencia de la luz natural varía y cambia la atmósfera del espacio. En las instalaciones el propio soporte (gasa) absorbe luz que proyecta en forma de finas líneas sobre el suelo y que se mueven con el vaivén de las telas. Creo que las sensaciones que se transmiten son varias porque en ellas influyen diversos factores como la luz, el color, el viento, el tacto del tejido, el sonido del roce de la tela y también el ornamento y las variaciones que se han creado a partir del error. En ese sentido, la obra está en constante cambio, creo que incluso una misma persona que visite la obra en varios momentos del día o días con distinta climatología (nublado, sol...) puede experimentar diferentes sensaciones. En cuanto a la luz artificial, es otro campo que aún tengo que exprimir más allá de la iluminación de la intervención sobre muro en el espacio expositivo, de la cual además se asume su carácter radicalmente efímero, pues la obra desaparece una vez finaliza la exposición. En el espacio urbano la luz y la climatología más que un recurso son un elemento que interfiere en la vida de la pintura, se asume la cualidad efímera de la obra, aunque la durabilidad es mucho mayor, estamos hablando de años frente a las semanas de la exposición.

43



En moitos dos teus proxectos hai un peso do contexto e o espazo onde se realiza a intervención. Nestes casos, como é o proceso previo á materialización final da obra?

A miña pintura sempre está “situada” cando traballo *en* ou *para* un espazo determinado, é dicir, hai un estudo previo do contexto, unha investigación da cultura e as formas ornamentais características da contorna onde se vai situar a obra, especialmente se falamos de espazo urbano. Isto non quere dicir que na devandita pintura só utilice formas desa localidade, como dicía, interésame mesturar ornamentos, é un acto que me permite conectar espazos, culturas e tradicións. Por exemplo, agora estou a traballar para unha pintura que se situará no espazo urbano dun lugar de Extremadura, xunto á fronteira con Portugal, na zona do Tajo-Tejo Internacional, un espazo natural que, dalgunha maneira, elimina esa fronteira actual entre ambos os países. A orixe destes lugares é moi similar a ambos os lados da raia, contan con restos prehistóricos, romanos, musulmáns, etc., e entre estes restos hai moitas formas ornamentais que poden observarse tanto en localidades do Alto Alentejo e esta zona da provincia de Cáceres. A partir desas formas atopadas vou compondo outras novas, combinándoas e subverténdoas para conectar ambos os espazos e xerar un diálogo transfronteirizo a partir do ornamento. Tamén traballo moito na contorna rural e utilizar ornamentos atopados no seu espazo xera un certo sentimento de pertenza, porque as persoas recoñecen as formas e enlazan a obra coa historia do lugar. En ocasións podo contar cunha participación activa nesta fase da investigación que é a procura e é moi bonita a relación que se xera a nivel persoal coa cidadanía, á fin e ao cabo traballo e modifico o seu espazo público. O proceso é moi enriquecedor a moitos niveis.

En muchos de tus proyectos hay un peso del contexto y el espacio donde se realiza la intervención. En estos casos, ¿cómo es el proceso previo a la materialización final de la obra?

Mi pintura siempre está “situada” cuando trabajo *en* o *para* un espacio determinado, es decir, hay un estudio previo del contexto, una investigación de la cultura y las formas ornamentales características del entorno donde va a ubicarse la obra, especialmente si hablamos de espacio urbano. Esto no quiere decir que en dicha pintura solo utilice formas de esa localidade, como decía, me interesa mezclar ornamentos, es un acto que me permite conectar espacios, culturas y tradiciones. Por ejemplo, ahora estoy trabajando para una pintura que se ubicará en el espacio urbano de un pueblo de Extremadura, junto a la frontera con Portugal, en la zona del Tajo-Tejo Internacional, un espacio natural que, de alguna manera, elimina esa frontera actual entre ambos países. El origen de estos pueblos es muy similar a ambos lados de la raya, cuentan con restos prehistóricos, romanos, musulmanes, etc., y entre estos restos hay muchas formas ornamentales que pueden observarse tanto en localidades del Alto Alentejo y esta zona de la provincia de Cáceres. A partir de esas formas encontradas voy componiendo otras nuevas, combinándolas y subvirtiéndolas para conectar ambos espacios y generar un diálogo transfronterizo a partir del ornamento. También trabajo mucho en el entorno rural y utilizar ornamentos encontrados en su espacio genera un cierto sentimiento de pertenencia, porque las personas reconocen las formas y enlazan la obra con la historia del lugar. En ocasiones puedo contar con una participación activa en esta fase de la investigación que es la búsqueda y es muy bonita la relación que se genera a nivel personal con la ciudadanía, al fin y al cabo trabajo y modifico su espacio público. El proceso es muy enriquecedor a muchos niveles.

¿Que novos retos ou experiencias che interesa investigar dentro do teu traballo plástico?

Interésame o sentido, a intención e os significados implícitos do ornamento, subvertelo e crear novos diálogos e formas, así como o comportamento da forma na repetición, como se modifica e que novas formas aparecen. Este proceso, que me sacou do lenzo ao muro, primeiro do espazo expositivo e máis tarde ao espazo urbano, levoume tamén a experimentar con outros soportes, como a gasa e a intervención espacial dentro da sala de exposicións. Quero seguir experimentando coa expansión do ornamento neste sentido, explorar e enfrontarme a novos espazos e retos, gústame traballar de maneira in-situ e *site-specific* en lugares singulares e utilizar o gran formato para crear espazos envolventes e estou aberta a propostas e a espazos que impliquen novos desafíos, tanto na sala de exposicións coma no espazo urbano e, por suposto, á colaboración con outros/as artistas. Creo que é enriquecedor poder compartir ideas, tempo, espazo e maneiras de enfrontarse á arte ao proceso creativo.

¿Qué nuevos retos o experiencias te interesa investigar dentro de tu trabajo plástico?

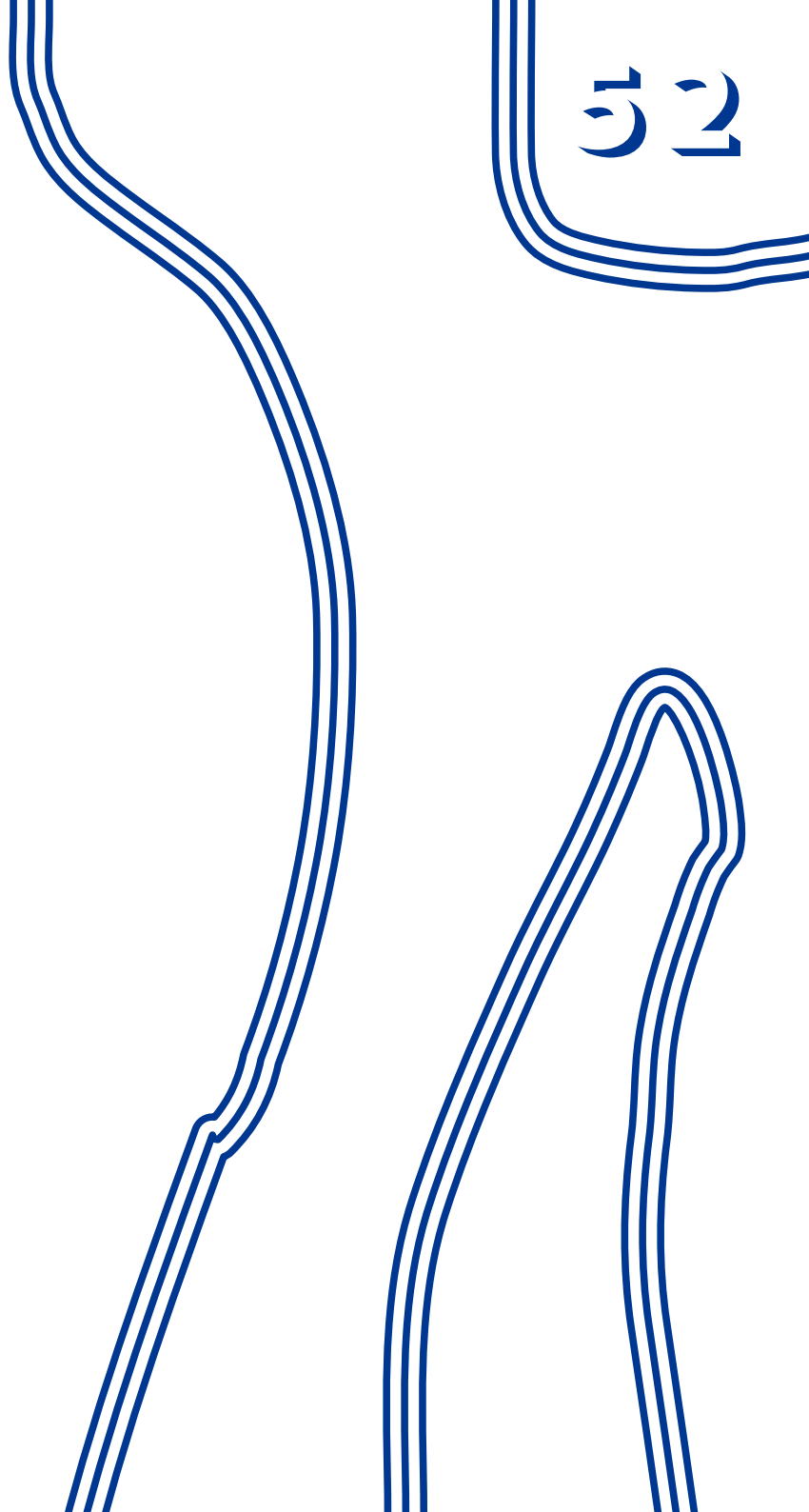
Me interesa el sentido, la intención y los significados implícitos del ornamento, subvertirlo y crear nuevos diálogos y formas, así como el comportamiento de la forma en la repetición, cómo se modifica y qué nuevas formas aparecen. Este proceso, que me sacó del lienzo al muro, primero del espacio expositivo y más tarde al espacio urbano, me llevó también a experimentar con otros soportes, como la gasa y la intervención espacial dentro de la sala de exposiciones. Quiero seguir experimentando con la expansión del ornamento en este sentido, explorar y enfrentarme a nuevos espacios y retos, me gusta trabajar de manera in-situ y *site-specific* en lugares singulares y utilizar el gran formato para crear espacios envolventes y estoy abierta a propuestas y espacios que impliquen nuevos desafíos, tanto en la sala de exposiciones como en el espacio urbano y, por supuesto, a la colaboración con otros/as artistas. Creo que es enriquecedor poder compartir ideas, tiempo, espacio y maneras de enfrentarse al arte y el proceso creativo.






51

RUJUMAH ASSO





O traballo de **Rut Massó** desvélese entre o oculto e o manifesto, a través dun proceso de códigos e de revelacións que asumen múltiples formas de habitar a pintura. Como nun xogo de binomios, os seus procesos resólvense nese espazo intermedio entre a reflexión e a intuición, revisando tanto acontecementos histórico-científicos coma xéneros artísticos para incorporalos a un imaxinario persoal. Territorio e ser humano, paisaxe, humor e drama mestúranse nos seus lenzos e compoñendo unha factura que recolle o figurativo e o abstracto nun coidadoso exercicio de contrastes cromático-lumínicos que nos fan transitar por un universo infestado de misterios e interpelacións.

Pertencente á primeira promoción de licenciatura da Facultade de Belas Artes de Pontevedra, desde 1997 fixou a súa residencia en Múnic e integrouse na escena artística alemá. Alí realizou diversas mostras individuais en espazos como Artothek, CAS Center for Advanced Studies, Knust x Kunz+, Die Änderei, ou Galerie Goethe 53, proxectos individuais como recentemente *Pangea-Atlantik* en Lenbachplatz, así como proxectos colectivos entre os que destacan o *offspace XXXVIII*, en activo desde 2019. A súa presenza en Galicia segue patente a través de exposicións como *Vanitas*, Galería Artificial (Madrid, 2008); *Romántica Sinapsis*, Galería Sargadelos (A Coruña e Santiago de Compostela, 2009); *Waldmetall*, Galería Lilliput (Vigo, 2013) e a máis recente, *Blaue Stunde / Hora Azul* en SVT Espazo de Arte (Vigo, 2019).

El traballo de **Rut Massó** se desvela entre lo oculto y lo manifesto, a través de un proceso de códigos y revelaciones que asumen múltiples formas de habitar la pintura. Como en un juego de binomios, sus procesos se resuelven en ese espacio intermedio entre la reflexión y la intuición, revisando tanto acontecimientos histórico-científicos como géneros artísticos para incorporarlos a un imaginario personal. Territorio y ser humano, paisaje, humor y drama se entremezclan en sus lienzos componiendo una factura que recoge lo figurativo y lo abstracto en un cuidadoso ejercicio de contrastes cromático-lumínicos que nos hacen transitar por un universo plagado de misterios e interpelaciones.

Pertenciente a la primera promoción de licenciatura de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, desde 1997 ha fijado su residencia en Múnic integrándose en la escena artística alemana. Alí ha realizado diversas muestras individuales en espacios como Artothek, CAS Center for Advanced Studies, Knust x Kunz+, Die Änderei, o Galerie Goethe 53, proyectos individuales como recientemente *Pangea-Atlantik* en Lenbachplatz, así como proyectos colectivos entre los que destacan el *offspace XXXVIII*, en activo desde 2019. Su presencia en Galicia sigue patente a través de exposiciones como *Vanitas*, Galería Artificial (Madrid, 2008); *Romántica Sinapsis*, Galería Sargadelos (A Coruña y Santiago de Compostela, 2009); *Waldmetall*, Galería Lilliput (Vigo, 2013) y la más reciente, *Blaue Stunde / Hora Azul* en SVT Espazo de Arte (Vigo, 2019).

Desde o inicio da túa carreira apostaches pola pintura dun modo determinante, experimentando diversos formatos, soportes e técnicas. Terá sido un proceso de descubrimentos e de revisións da linguaxe. Fálanos da túa relación coa pintura.

A pintura non deixa de sorprendeme, ten unha combinación boísima de reflexión e de espontaneidade que abre constantemente a linguaxe. O medio interésame porque é moi sinxelo, unha superficie bidimensional, onde suceden cousas inesperadas que achegan ás ideas diferentes niveis de abstracción, xa sexan formais ou conceptuais. É un proceso aberto, que abarca, por unha banda, o polo máis consciente, analítico, e, por outra, o intuitivo, a reacción. E é inesgotable.

O lenzo é un espazo e a forma de abordar ese espazo é o que foi cambiando cos anos. Habiteinos de moitas formas. Nas últimas obras o espazo é o habitante, son paisaxes condensadas, e os seus compoñentes son os protagonistas.

Nos teus últimos traballos falas de Pangea, ese "supercontinente" formado como resultado do movemento das placas tectónicas, que uniu todos os continentes nun para despois ir fracturándose ata chegar á situación actual. Que te impulsou a traballar sobre Pangea desde a linguaxe artística?

Pangea é unha combinación do concepto de paisaxe coa idea de orixe, son paisaxes temporais. A conexión do espazo co tempo é clara, á vez que xa de seu abstraída. As dimensións son descomunais, millóns de Km² e de anos, un espazo de tempo case impensable ao que hoxe accedemos con cifras. Non deixa de ser unha fantasía científica, o espazo e o tempo relativízanse.



Desde el inicio de tu carrera has apostado por la pintura de un modo determinante, experimentando diversos formatos, soportes y técnicas. Habrá sido un proceso de descubrimientos y revisiones del lenguaje. Háblanos de tu relación con la pintura.

La pintura no deja de sorprenderme, tiene una mezcla buenísima de reflexión y espontaneidad que abre constantemente el lenguaje. El medio me interesa porque es muy sencillo, una superficie bidimensional, donde suceden cosas inesperadas que le aportan a las ideas diferentes niveles de abstracción, ya sean formales o conceptuales. Es un proceso abierto, que abarca, por un lado, el polo más consciente, analítico, y, por otro, el intuitivo, la reacción. Y es inagotable.

El lienzo es un espacio y la forma de abordar ese espacio es lo que ha ido cambiando con los años. Los he habitado de muchas formas. En las últimas obras el espacio es el habitante, son paisajes condensados, y sus componentes son los protagonistas.

En tus últimos trabajos nos hablas de Pangea, ese "supercontinente" formado como resultado del movimiento de las placas tectónicas, que unió todos los continentes en uno para después ir fracturándose hasta llegar a la situación actual. ¿Qué te ha impulsado a trabajar sobre Pangea desde el lenguaje artístico?

Pangea es una combinación del concepto de paisaje con la idea de origen, son paisajes temporales. La conexión del espacio con el tiempo es clara, a la vez que ya de por sí abstraída. Las dimensiones son descomunales, millones de Km² y de años, un espacio de tiempo casi impensable al que hoy accedemos con cifras. No deja de ser una fantasía científica, el espacio y tiempo se relativizan.



A nivel formal, nesta última serie apréciase maior tendencia á abstracción e á xeometría, así como certo arrefriado na paleta cromática. Ten que ver coa forma de materializar estas formacións xeolóxicas?

No cromático non hai conexión directa coa xeoloxía, pódese dar casualmente. Pero si con outros compoñentes de paisaxes como os degradados horizontais, que ópticamente se relacionan con espazos abertos aínda cando a escala cromática sexa moi libre. Ao ser Pangea unha reformulación da representación pictórica da paisaxe baseada na redución dos seus compoñentes, cada elemento visual está condensado. Os módulos Pangea son formas abstractas que concentran a escisión, o movemento e o enorme peso do supercontinente. A forma fai visible o seu propio proceso de formación.

A idea de *Vanitas* subxace en moitas das túas obras. Trátase dun xénero moi desenvolvido ao longo da historia da arte, que enfrenta o sentido da vida e a morte reflexionando sobre a insignificancia dos praceres mundanos. Desde o barroco, pasando polas vangardas e a arte contemporánea, esta idea foi revisada e interpretada. Cal é a túa perspectiva e de que modo buscas plasmarlo no lenzo?

En moitas das miñas obras subxace a idea de tempo, enfocado desde diferentes perspectivas: futuro, pasado, final, orixe, circular, lineal, puntual... Neste sentido, *Vanitas* enfoca o final do tempo lineal e *Pangea* a orixe mesturada co futuro. O motor de *Vanitas* era darlle un xiro ao xénero tantas veces traballado por artistas. Fíxeno a través da luz, acendendo a candeas nas tebras, partindo da tamén clásica idea de pintar a escuridade. A idea de límite interésame; levar a pintura a un extremo.

No sentido de reformular as súas connotacións tradicionais?

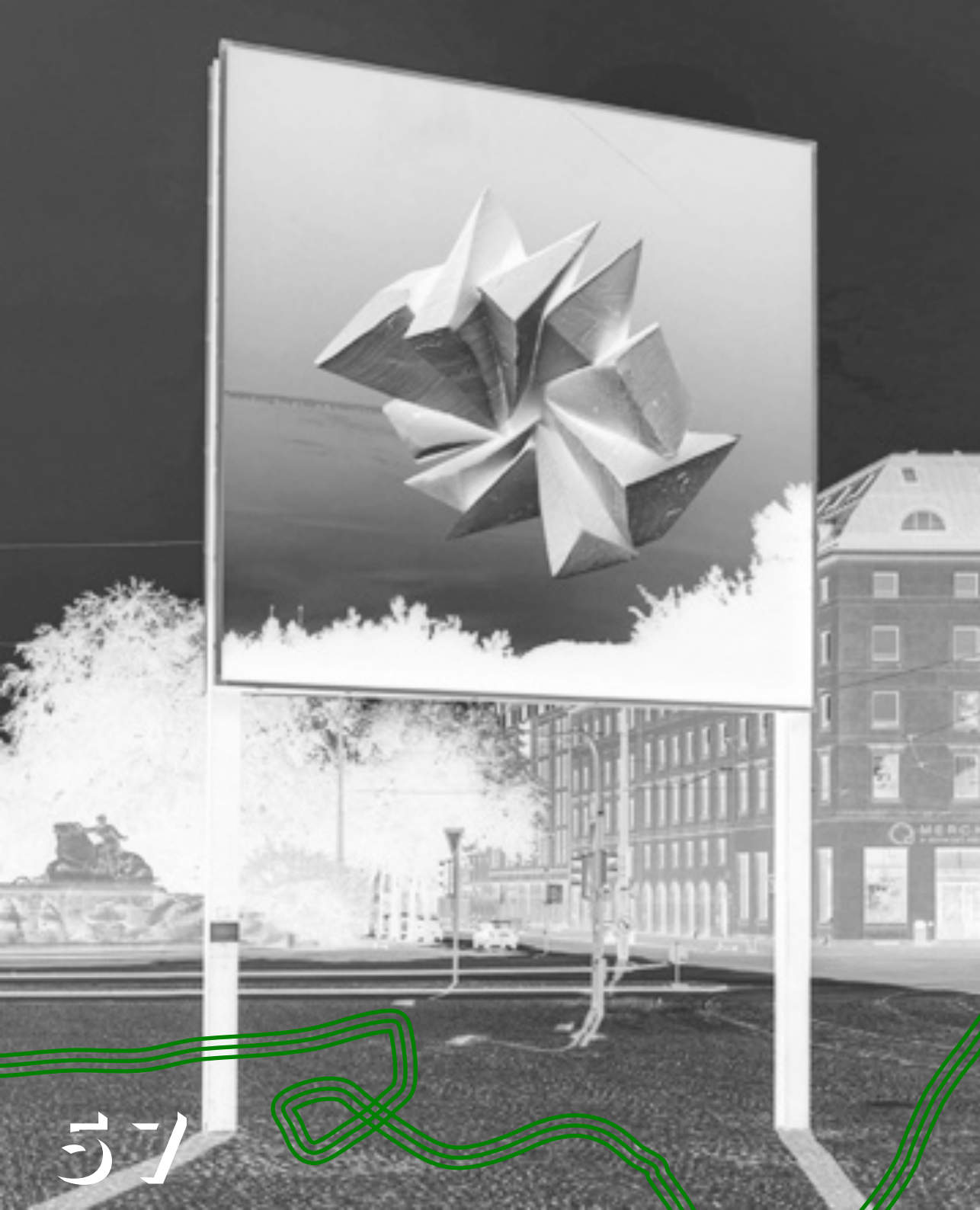
Pode suceder que eu reformule conscientemente algunha connotación tradicional se o traballo me leva a iso, pero iso é puntual. Refírome ao extremo inherente á miña estrutura de traballo, que aflora en ámbitos distintos. No exemplo de *Vanitas* abordei un espazo onde en teoría non hai nada visible. As tebras, como a fin, a nada, non son visuais. Interésame o límite como concepto porque marca unha fronteira imaxinable que dá paso a moitas posibilidades: máis aló do comprensible, do recoñecible, da aparencia, do discurso, do sentido, do control... máis aló de algo. Abre preguntas e revolve conceptos, a reformulación é continua.

Segundo con este concepto, nas series realizadas entre 2006 e 2011 recolle toda unha simboloxía onde elementos tan icónicos como as caveiras ou as candeas conviven con personaxes integrados nunha sorte de bosques ou de espazos perdidos. Temos, por unha banda, as alusións clásicas ao bodegón, pero tamén se dan reminiscencias ás pinturas negras de Goya ou aos universos de Leonora Carrington.

É unha combinación das miñas visitas ao Museo do Prado e o humor dos Neue Wilde, cun toque surrealista. Tamén hai expresionismo, pintura naïf, romántico, románico, medieval, ruínas, ciencia ficción, contemporáneos... A relectura de formas de representación coñecidas da historia da arte é constante, e as influencias son innumerables. Todas as exposicións visitadas fan madeixa. As obras de calquera disciplina artística que me entusiasmen ou impresionen a algún nivel saen despois no meu traballo, mesmo anos máis tarde. Ás veces tamén descubro a *posteriori* afinidades con obras que non coñecía, parece ser que non podemos evitar tecer isto todos xuntos.

Claro que as conexións son moito máis amplas, non se reducen á arte ou á cultura. O contexto físico, político e histórico xogan o seu papel, cada vivencia ten o potencial de filtrarse na obra.







A nivel formal, en esta última serie se aprecia mayor tendencia a la abstracción y la geometría, así como cierto enfriamiento en la paleta cromática. ¿Tiene que ver con la forma de materializar estas formaciones geológicas?

En lo cromático no hay conexión directa con la geología, se puede dar casualmente. Pero sí con otros componentes de paisajes como los degradados horizontales, que ópticamente se relacionan con espacios abiertos aún cuando la escala cromática sea muy libre. Al ser *Pangea* un replanteamiento de la representación pictórica del paisaje basado en la reducción de sus componentes, cada elemento visual está condensado. Los módulos *Pangea* son formas abstractas que concentran la escisión, el movimiento y el enorme peso del supercontinente. La forma hace visible su propio proceso de formación.

La idea de *Vanitas* subyace en muchas de tus obras. Se trata de un género muy desarrollado a lo largo de la historia del arte, que enfrenta el sentido de la vida y la muerte reflexionando sobre la insignificancia de los placeres mundanos. Desde el barroco, pasando por las vanguardias y el arte contemporáneo, esta idea ha sido revisada e interpretada. ¿Cuál es tu perspectiva y de qué modo lo plasmas sobre el lienzo?

En muchas de mis obras subyace la idea de tiempo, enfocado desde diferentes perspectivas: futuro, pasado, final, origen, circular, lineal, puntual... En este sentido, *Vanitas* enfoca el final del tiempo lineal y *Pangea* el origen mezclado con el futuro. El motor de *Vanitas* era darle un giro al género tantas veces trabajado por artistas. Se lo dí con la luz, encendiendo la vela en las tinieblas, partiendo de la también clásica idea de pintar la oscuridad. La idea de límite me interesa; llevar la pintura a un extremo.

¿En el sentido de reformular sus connotaciones tradicionales?

Puede suceder que yo reformule conscientemente alguna connotación tradicional si el trabajo me lleva a ello, pero eso es puntual. Me refiero al extremo inherente a mi estructura de trabajo, que aflora en ámbitos distintos. En el ejemplo de *Vanitas* abordé un espacio donde en teoría no hay nada visible. Las tinieblas, como el fin, la nada, no son visuales. Me interesa el límite como concepto porque marca una frontera imaginable que da paso a muchas posibilidades: más allá de lo comprensible, reconocible, de la apariencia, el discurso, el sentido, del control... más allá de algo. Abre preguntas y revuelve conceptos, la reformulación es continua.

Siguiendo con este concepto, en las series realizadas entre 2006 y 2011 recoges toda una simbología donde elementos tan icónicos como las calaveras o las velas conviven con personajes integrados en una suerte de bosques o espacios perdidos. Tenemos, por un lado, las alusiones clásicas al bodegón, pero también se dan reminiscencias a las pinturas negras de Goya o los universos de Leonora Carrington.

Es una mezcla de mis visitas a El Prado y el humor de los Neue Wilde, con un toque surrealista. También hay expresionismo, pintura naïf, romántico, románico, medieval, ruinas, ciencia ficción, contemporáneos... La relectura de formas de representación conocidas de la historia del arte es constante, y las influencias son innumerables. Todas las exposiciones visitadas hacen mella. Las obras de cualquier disciplina artística que me entusiasmen o impresionen a algún nivel salen después en mi trabajo, incluso años más tarde. A veces también descubro a *posteriori* afinidades con obras que no conocía, parece ser que no podemos evitar tejer esto todos juntos.

Claro está que las conexiones son mucho más amplias, no se reducen al arte o a la cultura. El contexto físico, político e histórico juegan su papel, cada vivencia tiene el potencial filtrarse en la obra.

Hai unha interesante evolución ao longo da túa traxectoria, na que o figurativo vai dando paso a un perfil máis abstracto onde, á súa vez, se manteñen conceptos que estaban desde o principio. Construíches algo así como unha figuración *informe*, moi persoal.

Iso é moi interesante, pouco podo engadir. O figurativo deu paso a unha especie de singularización de xenéricos, a concretar o abstracto, ou a abrir planos de ideas. Máis que con figuras traballo con correlacións.

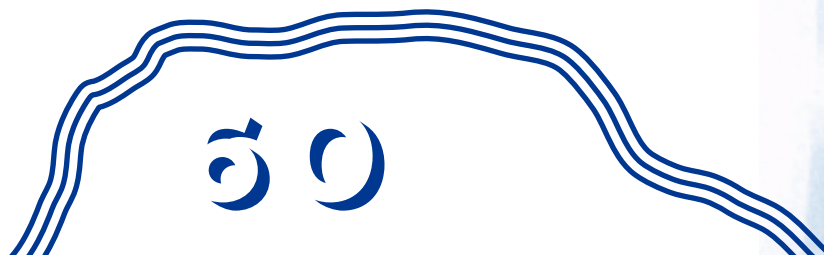
Tamén hai algo *baconiano* nos teus retratos, presentas composicións que non seguen os códigos tradicionais pero que nos axudan a captar outras sensibilidades e das que emanan ás veces sensacións de angustia.

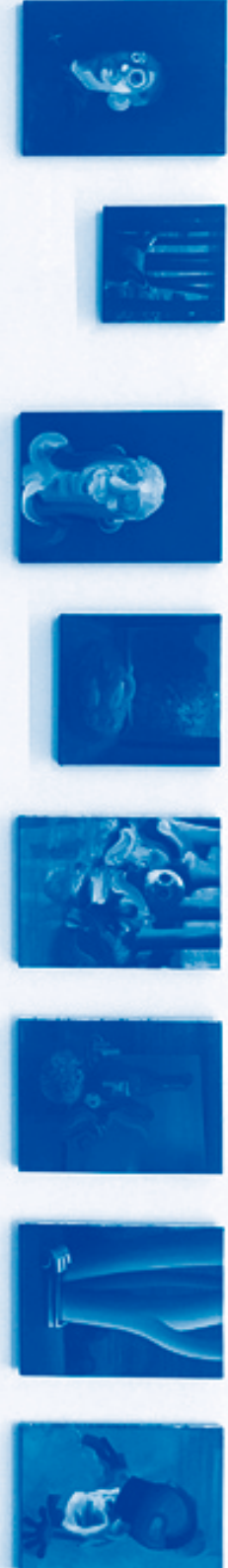
Que non se esqueza o humor, os opostos van da man. Luz e escuridade, orde e caos, movemento/quietude, peso/lixeireza, pasado/futuro... Os contrarios non existen illados, son gradacións destes. Bacon tamén combinaba opostos. As súas visións de retratos son fascinantes, constrúe destruindo. Eu tamén desmonto pero con outros códigos máis enfocados a abstraer, ou descubrir, no sentido de retirar o que cobre, o evidente. Ou cubrilo con paradoxos, como *Retrato con casco*.

Na túa obra o retrato e a paisaxe cohesionan, deixan de ser xéneros independentes e tipificados para abrazar as súas conexións. Penso en pezas como *Waldportrait_Forest portrait* (2015) ou *Landscape portrait* (2017), entre outras. Agrupando a paisaxe baixo a consideración de "retrato" sinalas certa personificación. Ao observar estes cadros, acompañados dos seus títulos, como público espectador percibimos unha abordaxe moi estreita do binomio ser humano/natureza. Como o expós?

Non son tanto personificacións coma mesturas de niveis, hai unha desorde das percepcións. Pódese dar unha fusión do individuo co espazo como en *Forest portrait*, ou co contexto dunha acción como en *Diving portrait*, ou só cun contexto como *Night portrait*. Tamén pode xurdir de cuestións, como en *Landscape portrait* a da interpretación. Neste retrato o que normalmente sería o rostro vólvese o horizonte, e o espectador mírao desde unha gruta. É un cambio de enfoque. O retrato aquí non fala de quen está representado ou de quen o realizou, senón de quen o interpreta.

Esta involucración do espectador está tamén presente noutras obras, como *Homo Erectus*, unha pintura de teito presentada nun cuarto de paredes espidas cun espello inclinado no chan. Noutras a reflexión da luz cambia segundo a posición espacial do espectador, como *Grupo en vela*, a instalación de *Milky Way*, ou traballos con aluminio.





Hay una interesante evolución a lo largo de tu trayectoria, en la que lo figurativo va dando paso a un perfil más abstracto donde, a su vez, se mantienen conceptos que estaban desde el principio. Has construido algo así como una figuración *informe*, muy personal.

Eso es muy interesante, poco puedo añadir. Lo figurativo ha dado paso a una especie de singularización de genéricos, a concretar lo abstracto, o abrir planos de ideas. Más que con figuras trabajo con correlaciones.

También hay algo *baconiano* en tus retratos, presentas composiciones que no siguen los códigos tradicionales pero que nos ayudan a captar otras sensibilidades y de los que emanan a veces sensaciones de angustia.

Que no se olvide el humor, los opuestos van de la mano. Luz y oscuridad, orden y caos, movimiento/quietud, peso/ligereza, pasado/futuro... Los contrarios no existen aislados, son graduaciones de lo mismo. Bacon también combinaba opuestos. Sus visiones de retratos son fascinantes, construye destruyendo. Yo también desmonto pero con otros códigos más enfocados a abstraer, o descubrir, en el sentido de retirar lo que cubre, lo evidente. O cubrirlo con paradojas, como *Retrato con casco*.

En tu obra el retrato y el paisaje cohesionan, dejan de ser géneros independientes y tipificados para abrazar sus conexiones. Pienso en piezas como *Waldportrait_Forest portrait* (2015) o *Landscape portrait* (2017), entre otras. Agrupando el paisaje bajo la consideración de "retrato" señalas cierta personificación. Al observar estos cuadros, acompañados de sus títulos, como espectadores percibimos un abordaje muy estrecho del binomio ser humano/naturaleza. ¿Cómo lo planteas?

No son tanto personificaciones como mezclas de niveles, hay un desorden de las percepciones. Se puede dar una fusión del individuo con el espacio como en *Forest portrait*, o con el contexto de una acción como en *Diving portrait*, o sólo con un contexto como *Night portrait*. También puede surgir de cuestiones, como en *Landscape portrait* la de la interpretación. En este retrato lo que normalmente sería el rostro se vuelve el horizonte, y el espectador lo ve desde una gruta. Es un cambio de enfoque. El retrato aquí no habla de quién está representado o de quién lo realizó, sino de quién lo interpreta.

Esta involucración del espectador está también presente en otras obras, como *Homo Erectus*, una pintura de techo presentada en un cuarto de paredes desnudas con un espejo inclinado en el suelo. En otras la reflexión de la luz cambia según la posición espacial del espectador, como *Grupo en vela*, la instalación de *Milky Way*, o trabajos con aluminio.

Buscas que o público estableza unha conexión conceptual entre o título e a imaxe?

Si, é parte da obra. Nos títulos alterno idiomas como usualmente me comunico, en xeral non os combino pero fago algún híbrido *Urpicknick*. Os xogos de palabras son intraducibles como Retrato en vela en español, en alemán *Flutlicht* (foco) separado nunha visión máis costeira de Flut-pleamar e Licht-luz, ou posibilidades de combinacións de nomes como *Waldmetall* ou *Abendpizza*.

Doutra parte, as cores e o trazo áxil e dinámico representan un papel determinante. Tamén se percibe un minucioso traballo lumínico que adoita ter un aliado na técnica do claroscuro. Como é o proceso de traballo neste sentido?

A luz é moi importante no meu traballo. Empecei a analizala en *Vanitas* en 2007-2008 investigando a técnica do claroscuro e desde entón asentouse na miña obra. En todos estes anos desenvolvín un método de estudo da luz que mantén unha estrutura similar extrema, aínda cando os resultados non aluden ao barroco. A corporeidade da miña obra é lumínica. As análises, que sigo facendo, leváronme a un punto no que a luz se pode materializar na pintura máis libremente.

Vives en Múnic desde hai anos. Nalgunha ocasión comentaches que existen grandes diferenzas entre o contexto en Alemaña fronte ao que sucede en España. Como se valora alí a escena artística?

A escena artística ten enerxía, está activa e hai iniciativa. Aquí hai máis apoio e infraestruturas que o permiten, como a seguridade social para artistas, Atelierhäuser (Cité d'artistes), axudas estatais para o alugamento do taller os primeiros anos... Isto fai posible que os/as artistas estean máis presentes na sociedade. Tamén organizan proxectos colectivos nos propios talleres ou apropiándose de locais baleiros. Un grupo de cinco baixo o nome XXXVIII, organizamos xa varios eventos cunha media de setenta artistas por exposición, nacionais e internacionais, sen apoio financeiro. E non só funciona, tamén contaxia. A escena créana os propios artistas.

En maio de 2019 inaugurabas a mostra *Blaue Stunde/Hora azul* en SVT Espazo de Arte, en Vigo. Tratábase dun proxecto simultáneo coa galería Artothek & Bildersaal de Múnic. Como xorde a idea de conectar espazos e contextos tan diversos e cales foron os resultados?

Múnic e Vigo son as dúas cidades que actualmente combino e sempre quixen darlle forza a esta ponte, persoal e profesionalmente. A exposición na Artothek de Múnic chamábase *Retrovisor*, en español, e *Blaue Stunde* era a exposición en *SVT Espazo de Arte*. Presentamos o catálogo impreso en Múnic durante a exposición de Vigo. En xullo de 2020 realice outro cruzamento, *Pangea-Atlantik*, arte no espazo público, con carteis de gran formato da praza Lenbachplatz de Múnic. O proxecto unía dous puntos xeográficos de orientación idéntica, unha posta e unha saída do sol galegas desprazadas a Múnic. Baixo os carteis brindamos o grupo que debería xuntarse en Galicia, viaxe cancelada pola pandemia.

Para rematar, hai que lembrar que pertences á primeira promoción de licenciados/as da Facultade de Belas Artes de Pontevedra. No ano 2020 a facultade cumpriu trinta anos, e foi crecendo e actualizándose. Sería unha bonita homenaxe se nos contases algunha anécdota ou recordo deses primeiros anos.

O primeiro ano da facultade estabamos na escola de enfermaría. Eramos un puñado de estudantes de todas as idades famentos de infraestrutura, cunha máquina de café nun corredor frío, un par de aulas con cabaletes, e un modelo masculino na clase de debuxo que non sacaba o calzón estampado de avións.



Buscas que el público establezca una conexión conceptual entre el título y la imagen?

Sí, es parte de la obra. En los títulos alterno idiomas como usualmente me comunico. En general no los combino pero hay algún híbrido como *Urpicknick*. Los juegos de palabras son intraducibles, como Retrato en vela en español, en alemán *Flutlicht* (Foco) separado en una visión más costera de Flut-Pleamar y Licht-Luz, o posibilidades de combinaciones de nombres como *Waldmetall* o *Abendpizza*.

Por otro lado, los colores y el trazo ágil y dinámico juegan un papel determinante. También se percibe un minucioso trabajo lumínico que suele tener un aliado en la técnica del claroscuro. ¿Cómo es el proceso de trabajo en este sentido?

La luz es muy importante en mi trabajo. Empecé a analizarla en *Vanitas* en el 2007-2008 investigando la técnica del claroscuro y desde entonces se asentó en mi obra. En todos estos años he desarrollado un método de estudio de la luz que mantiene una estructura similar extrema, aún cuando los resultados no aluden al barroco. La corporeidad de mi obra es lumínica. Los análisis, que sigo haciendo, me han llevado a un punto en el que la luz se puede materializar en la pintura más libremente.

Vives en Múnich desde hace años. En alguna ocasión has comentado que existen grandes diferencias entre el contexto en Alemania frente a lo que sucede en España. ¿Cómo se valora allí la escena artística?

La escena artística tiene energía, está activa y hay iniciativa. Aquí hay más apoyo e infraestructura que lo permiten, como la seguridad social para artistas, *Atelierhäuser* (Cité d'artistes), ayudas estatales para el alquiler del taller los primeros años... Esto hace posible que los/as artistas estén más presentes en la sociedad. También organizan proyectos colectivos en los propios talleres o apropiándose de locales vacíos. Un grupo de cinco bajo el nombre XXXVIII, hemos organizado ya varios con una media de setenta artistas por exposición, nacionales e internacionales, sin apoyo financiero. Y no sólo funciona, también contagia. La escena la crean los propios artistas.

En mayo de 2019 inaugurabas la muestra *Blaue Stunde/Hora azul* en SVT Espacio de Arte, en Vigo. Se trataba de un proyecto simultáneo con la galería *Artothek & Bildersaal* de Múnich. ¿Cómo surge la idea de conectar espacios y contextos tan diversos y cuáles fueron los resultados?

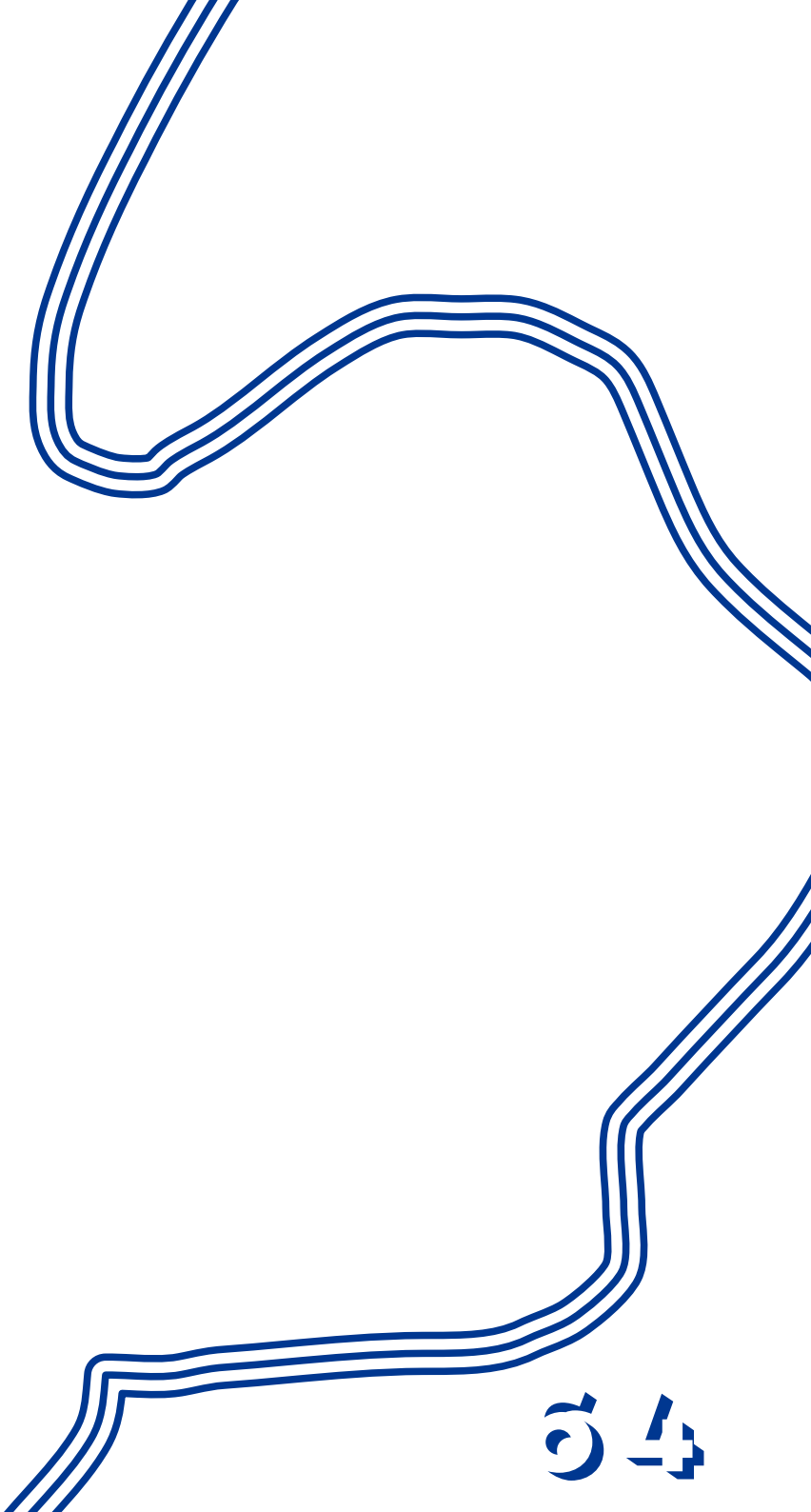
Múnich y Vigo son las dos ciudades que actualmente combino y siempre he querido darle fuerza a este puente, personal y profesionalmente. La exposición en la *Artothek* de Múnich se llamaba *Retrovisor*, en español, y *Blaue Stunde* era la exposición en *SVT Espacio de Arte*. Presentamos el catálogo impreso en Múnich durante la exposición de Vigo. En Julio de 2020 realicé otro cruce, *Pangea-Atlantik*, arte en el espacio público, con carteles de gran formato en la plaza *Lenbachplatz* de Múnich. El proyecto unía dos puntos geográficos de orientación idéntica, una puesta y una salida del sol gallegas desplazadas a Múnich. Bajo los carteles brindamos el grupo que debería haberse juntado en Galicia, viaje cancelado por la pandemia.


Para finalizar, recordar que perteneces a la primera promoción de licenciados/as de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. En el año 2020 la facultad ha cumplido treinta años, ha ido creciendo y actualizándose. Sería un bonito homenaje si nos contaras alguna anécdota o recuerdo de esos primeros años.

El primer año de la facultad estábamos en la escuela de enfermería. Éramos un puñado de estudiantes de todas las edades hambrientos de infraestructura, con una máquina de café en un pasillo frío, un par de aulas con caballetes, y un modelo masculino en la clase de dibujo que no se sacaba el calzoncillo estampado de aviones.



ARABIA VZAJNIVA





Graduada na Facultade de Belas Artes de Pontevedra e cun mestrado en pintura entre a Universidade de Porto, Portugal, e Sheffield Hallam University, Reino Unido, **Arantza Pardo** desenvolve a súa carreira artística no Reino Unido. Desde a práctica pictórica, Pardo reconfigura imaxes de astrofísica para explorar os límites do coñecemento, buscando na ciencia novas solucións estéticas coas que asomarse a un espazo que, na súa obra, se configura entre o orgánico e o xeométrico, entre o apracible e o indomable. A partir da abstracción e dun xogo monocromático no que integra sutís espectros de cor, os seus cadros propoñen novas formas de observación e de reflexión da natureza.

Entre as súas exposicións recentes destacan *The Unknown*, Persistence Works, Yorkshire Artspace, Sheffield; Manchester Contemporary, Manchester, Reino Unido; *Flat + Earth*, Sidney & Matilda Gallery, Sheffield, Reino Unido; *Una Colectiva* na Galería Álvaro Alcázar, Madrid; *Masters Salon Painting* na Royal Academy of Fine Arts, Amberes, Bélxica. Recibiu unha residencia artística en S1 Artspace, Sheffield; e publicou o artigo *Hilma af Klint, presenza e ausencia na última arte* como parte do libro *Painting and research. Reflexions beyond Thinking and Practice* no Porto. O seu traballo pódese atopar en diversas coleccións privadas e públicas.

Graduada en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra y con un Máster en Pintura entre la Universidad de Porto, Portugal y Sheffield Hallam University, UK, **Arantza Pardo** desarrolla su carrera artística en Reino Unido. Desde la práctica pictórica, Pardo reconfigura imágenes de astrofísica para explorar los límites del conocimiento, buscando en la ciencia nuevas soluciones estéticas con las que asomarse a un espacio que, en su obra, se configura entre lo orgánico y lo geométrico, entre lo apacible y lo indomable. A partir de la abstracción y de un juego monocromático en el que integra sutiles espectros de color, sus cuadros proponen nuevas formas de observación y reflexión de la naturaleza.

Entre sus exposiciones recientes destacan *The Unknown*, Persistence Works, Yorkshire Artspace, Sheffield; Manchester Contemporary, Manchester, UK; *Flat + Earth*, Sidney & Matilda Gallery, Sheffield, UK; *Una Colectiva* en la Galería Álvaro Alcázar, Madrid; *Masters Salon Painting* en la Royal Academy of Fine Arts, Amberes, Bélgica. Ha recibido una residencia artística en S1 Artspace, Sheffield; y publicado el artículo *Hilma af Klint, presencia y ausencia en el último arte* como parte del libro *Painting and research. Reflexions beyond Thinking and Practice* en Oporto. Su trabajo se puede encontrar en diversas colecciones privadas y públicas.

É clara a influencia do cosmos na túa obra, que recolle diversas teorías científicas como punto de partida para a creación. Como valoras as conexións arte-ciencia e de que modo se comportan no teu traballo?

A arte é unha testemuña subxectiva do noso tempo na Terra e a investigación científica é un coñecemento obxectivo sistemático do mundo físico. Ambos desenvólvense a través da observación e da experimentación. Desde a miña experiencia, as conclusións dos científicos e artistas en colaboracións a miúdo coinciden. Pola contra, os científicos non lles prestarían moita atención aos artistas se non houbera algunha vantaxe nestas diferentes formas de ver o mundo. Os artistas dispostos a mergullarse nestas colaboracións fano principalmente por curiosidade. No meu caso particular, non podo entender as matemáticas pero podo imaxinar solucións estéticas. Inspírome nos límites do coñecemento para traballar desde un punto de vista especulativo e imaxinativo. As obras teñen significado en si mesmo de forma autónoma e gardan, ao mesmo tempo, esa relación co concepto orixinario.

Ao mesmo tempo, apréciase un interese pola filosofía, polo cuestionamento das cousas, unha mirada inqueda que asimila que sempre hai algo máis aló do que vemos.

Todo o meu traballo ten unha carga metafísica que aspira a transcender, a funcionar como unha ontoloxía do descoñecido.

Ao observar algúns dos teus cadros podemos lembrar o coñecido conxunto de Mandelbrot; esa idea de que os fractais comparten imaxes similares presentadas en diferentes escalas e espazos.

Os meus patróns veñen de imaxinarios de forzas ou de elementos naturais. Dalgún xeito véxome como unha pintora de paisaxe doutros mundos posibles, que ao fin de contas é a extensión da nosa paisaxe máis próxima. Estes patróns ou fractais repítense en toda a natureza e o universo coñecido. Aínda nas miñas obras máis puramente abstractas, vexo esa relación compositiva entre o máis pequeno e o máis grande.

Hai repetición pero tamén paradoxo, como se cada espazo dos teus cadros puidese dar lugar a unha nova imaxe, diferente e análoga a un tempo.

Cada obra é autónoma e parte dun todo á vez. Gústame traballar por series porque podo explorar algo de diferentes formas. Para xerar ese espazo e tempo totalmente diferente a cada obra, esa aura ao redor dela, preciso unha gran cantidade de enerxía física e mental. Traballo en dúas obras máximo á vez.



Es clara la influencia del cosmos en tu obra, que contempla diversas teorías científicas como punto de partida para la creación. ¿Cómo valoras las conexiones arte-ciencia y de qué modo se comportan en tu trabajo?

El arte es un testimonio subjetivo de nuestro tiempo en la Tierra y la investigación científica es un conocimiento objetivo sistemático del mundo físico. Ambos se desarrollan a través de la observación y la experimentación. Desde mi experiencia, las conclusiones de los científicos y artistas en colaboraciones a menudo coinciden. De lo contrario, los científicos no prestarían mucha atención a los artistas si no hubiera alguna ventaja en estas diferentes formas de ver el mundo. Los artistas dispuestos a sumergirse en estas colaboraciones lo hacen principalmente por curiosidad. En mi caso particular, no puedo entender las matemáticas, pero puedo imaginar soluciones estéticas. Me inspiro en los límites del conocimiento para trabajar desde un punto de vista especulativo e imaginativo. Las obras tienen significado en sí mismo de forma autónoma y guardan, al mismo tiempo, esa relación con el concepto originario.

Al mismo tiempo, se aprecia un interés por la filosofía, por el cuestionamiento de las cosas, una mirada inquieta que asimila que siempre hay algo más allá de lo que vemos.

Todo mi trabajo tiene una carga metafísica que aspira a trascender, a funcionar como una ontología de lo desconocido.

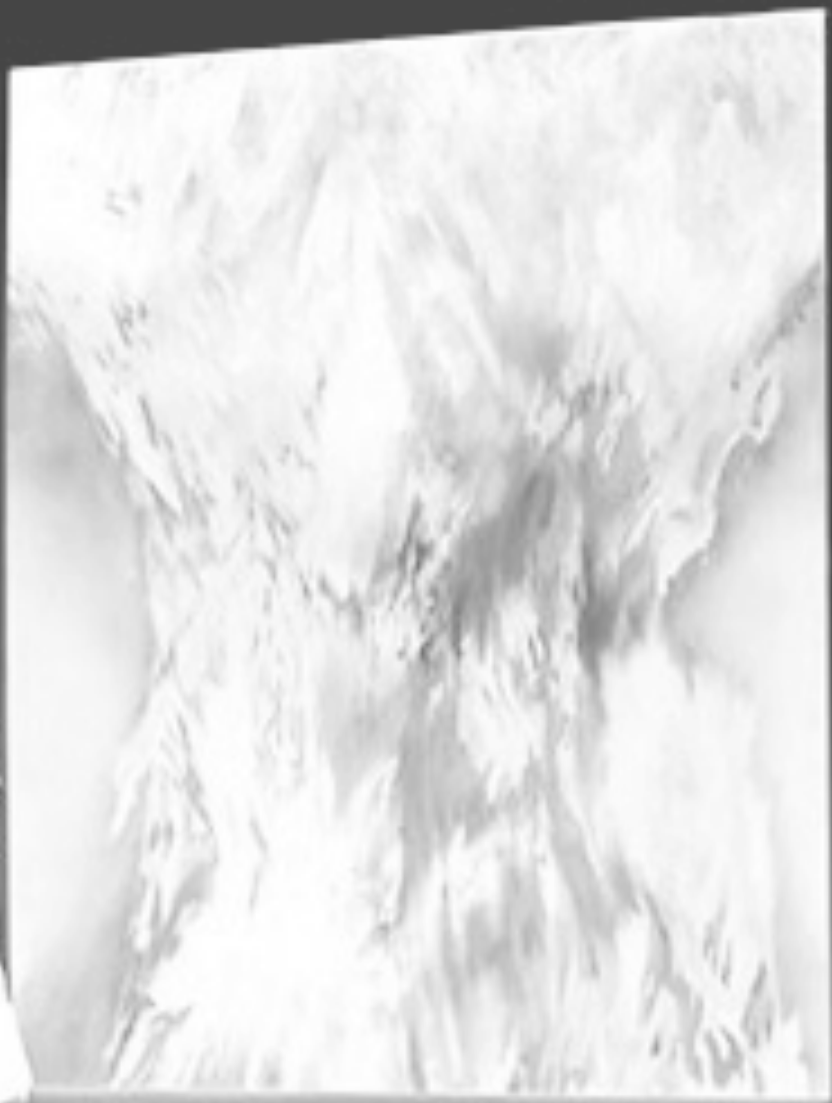
Observando algunos de tus cuadros podemos recordar el conocido conjunto de Mandelbrot; esa idea de que los fractales comparten imágenes similares que se presentan en diferentes escalas y espacios.

Mis patrones vienen de imaginarios de fuerzas o elementos naturales. De alguna forma me veo como una pintora de paisaje de otros mundos posibles, que a fin de cuentas es la extensión de nuestro paisaje más próximo. Estos patrones o fractales se repiten en toda la naturaleza y el universo conocido. Aún en mis obras más puramente abstractas, veo esa relación compositiva entre lo más pequeño y lo más grande.

Hay repetición pero también paradoja, como si cada espacio de tus cuadros pudiera dar lugar a una nueva imagen, diferente y análoga a un tiempo.

Cada obra es autónoma y parte de un todo a la vez. Me gusta trabajar por series porque puedo explorar algo de diferentes formas. Para generar ese espacio y tiempo totalmente diferente a cada obra, ese aura alrededor de ella, necesito una gran cantidad de energía física y mental. Trabajo en dos obras máximo a la vez.





Hai un paralelismo entre o infinito e o caótico que se dá naquilo que nos excede, que non podemos racionalizar. Na túa obra podemos adiviñar algo de todo isto...

Quizais esa sexa unha das mellores formas de simplificar como eu entendo o sublime na miña obra. Toma en varias formas o sentido de respecto ou medo desa relación pero tamén o funcionamento interno da natureza, as leis da física e o misterio que as rodea.

Dalgún xeito, constrúes a representación visual do descoñecido. Como é o proceso de formalización dos cadros?

Materializar o descoñecido é un desafío adictivo. De forma simplista, o descoñecido é todo o que non se coñece. Elixo traballar sobre teorías ou fenómenos relacionados coa física reconfigurando imaxinarios. É un proceso de tres fases: primeiro penso cada obra de forma individual. Unha vez que sei o que quero facer, busco en arquivos de imaxes os patróns que necesito e compoño a imaxe con Photoshop. Despois debúxoo no lenzo. Finalmente, o proceso de pintala pódeme levar de un a catro meses. Cada obra necesita moito tempo.

A túa serie *Studies of chaos*, lévanos a pensar na teoría do caos. Esta expón como pequenas variacións nas condicións dun sistema complexo poden alterar o seu estado futuro. En certo sentido, podería relacionarse co propio proceso creativo onde entre a conceptualización e a materialización da obra aparecen unha serie de cambios que dan lugar a algo diferente. Cal é a túa forma de expoñelo?

É unha boa comparación. Quizais a forma de entendela para min é que aínda que emprego case sempre os mesmos elementos e recursos pictóricos, ao final a construción ou o mesmo desenvolvemento de cada unha das obras desencadea en algo absolutamente diferente. *Studies of chaos* foi unha serie que producín dunha forma case lúdica, probando diferentes composicións e moi inspirada na ciencia ficción. Eran obras divertidas de crear, cunha vertente pop e con certa simplicidade dentro da súa articulación barroca. É unha formulación moi xeométrica que dalgunha forma segue sendo o esqueleto invisible das obras recentes.

Exactamente, o Barroco está moi presente nos teus traballos. En moitas ocasións comentaches a túa relación coa historia da arte e, en particular, coa pintura. Desde a abstracción, os teus cadros advirten certas referencias a este movemento, mesmo a algunhas pinturas medievais.

A característica principal coa que relacionaría a miña obra co Barroco é o extremo contraste da luz, o tenebrismo. Este claroscuro, xunto ás composicións recargadas e voluminosas, xera un xogo de profundidades, texturas e caencias que se mantén durante todo o meu traballo. Se falamos de antecedentes da historia da pintura, tiven en mente o romanticismo do século XIX, sobre todo do norte de Europa, como ao noruegués Knud Baade.

Antes falabas do sublime e agora refíreste ao seu máximo expoñente pictórico: o Romanticismo. O sublime ten que ver con aquilo que non podemos alcanzar, co misterioso e co profundo. Está tamén moi vinculado á visión arrebatadora da natureza. De que maneira se vinculan estas cuestións na túa obra?

Cada pintura vincúlase simultaneamente a unha experiencia de vida e á experiencia vivida durante a realización da pintura. Vinculo a miña obra coa visión de Schiller, que propón unha concepción que contempla a vida e a arte como procesos similares na experiencia sublime, non distinguindo o sublime e o belo como opostos, senón como un proceso interconectado, no que o sublime é unha dinámica. Neste contexto, a experiencia que xorde da arte pode ser igualmente intensa e transformadora ca experiencia da vida, xa que a arte e a vida están a proporcionar un constante intercambio. A grande escala inmersiva dos cadros e a gran narrativa conceptual do que vai máis aló de nós está moi relacionado con esta concepción. Isto é o que en parte me fixo mover a miña residencia recentemente de Inglaterra a Escocia.



Hay un paralelismo entre lo infinito y lo caótico que se da en aquello que nos sobrepasa, que no podemos racionalizar. En tu obra podemos adivinar algo de todo esto...

Quizás esa sea una de las mejores formas de simplificar cómo yo entiendo lo sublime en mi obra. Toma en varias formas el sentido de respeto o miedo de esa relación pero también el funcionamiento interno de la naturaleza, las leyes de la física y el misterio que las rodea.

De alguna manera, construyes la representación visual de lo desconocido. ¿Cómo es el proceso de formalización de los cuadros?

Materializar lo desconocido es un desafío adictivo. De forma simplista, lo desconocido es todo lo que no se conoce. Elijo trabajar sobre teorías o fenómenos relacionados con la física reconfigurando imaginarios. Es un proceso de tres fases: primero pienso cada obra de forma individual. Una vez sé lo que quiero hacer, busco en archivos de imágenes los patrones que necesito y compongo la imagen con Photoshop. Después la dibujo en el lienzo. Finalmente, el proceso de pintarla me puede llevar de uno a cuatro meses. Cada obra necesita mucho tiempo.

Tu serie *Studies of chaos*, nos lleva a pensar en la teoría del caos. Ésta plantea cómo pequeñas variaciones en las condiciones de un sistema complejo pueden alterar su estado futuro. En cierto modo, podría relacionarse con el propio proceso creativo donde entre la conceptualización y la materialización de la obra generan una serie de cambios que dan lugar a algo diferente. ¿Cuál es tu forma de plantearlo?

Es una buena comparación. Quizás la forma de entenderlo para mí es que aunque empleo casi siempre los mismos elementos y recursos pictóricos, al final la construcción o el mismo desarrollo de cada una de las obras desencadena en algo absolutamente diferente. *Studies of chaos* fue una serie que produjo de una forma casi lúdica, probando diferentes composiciones y muy inspirada en la ciencia ficción. Eran obras divertidas de crear, con una vertiente pop y con cierta simplicidad dentro de su articulación barroca. Es un planteamiento muy geométrico que de alguna forma sigue siendo el esqueleto invisible de las obras recientes.

Exactamente, el barroco está muy presente en tus trabajos. En muchas ocasiones has comentado tu relación con la historia del arte y, en particular, con la pintura. Desde la abstracción, tus cuadros advierten ciertas referencias a esta movimiento, incluso a algunas pinturas medievales.

La característica principal con la que relacionaría mi obra con el barroco es el extremo contraste de la luz, el tenebrismo. Este claroscuro, junto a las composiciones recargadas y voluminosas, genera un juego de profundidades, texturas y cadencias que se mantiene durante todo mi trabajo. Si hablamos de antecedentes de la historia de la pintura, he tenido en mente el romanticismo del siglo XIX, sobre todo del norte de Europa, como al noruego Knud Baade.

Antes hablabas de lo sublime y ahora haces referencia a su máximo exponente pictórico: el romanticismo. Lo sublime tiene que ver con aquello que no podemos alcanzar, con lo misterioso y lo profundo. Está también muy vinculado a la visión arrebatadora de la naturaleza. ¿De qué manera se vinculan estas cuestiones en tu obra?

Cada pintura se vincula simultáneamente a una experiencia de vida y a la experiencia vivida durante la realización de la pintura. Vinculo mi obra con la visión de Schiller, que propone una concepción que contempla la vida y el arte como procesos similares en la experiencia sublime, no distinguiendo lo sublime y lo bello como opuestos, sino como un proceso interconectado, en el que lo sublime es una dinámica. En este contexto, la experiencia que surge del arte puede ser igualmente intensa y transformadora que la experiencia de la vida, ya que el arte y la vida están proporcionando un constante intercambio. La gran escala inmersiva de los cuadros y la gran narrativa conceptual de lo que va más allá de nosotros está muy relacionado con esta concepción. Ésto es lo que en parte me ha hecho mover mi residencia recientemente de Inglaterra a Escocia.



Que intención hai detrás da decisión de traballar habitualmente en escala de grises?

Quizais non necesitei a cor ata agora. O significado da obra era completo sen ela. Hai certa potencia no monocromatismo aínda que estea xerada a través da mestura doutras cores. Interésame moito este recurso desde a obra monocromática de John Martin a Rudolf Stingel. Nalgunhas obras traballo cun espectro de azuis, violetas e vermellos. Son cores que inmediatamente te transportan a outra realidade misteriosa, descoñecida e con certa carga sinistra. Fascíname a obra da miña amiga Joanna Whittle, son obras contidas, diminutas, que ao mesmo tempo funcionan coma un portal. Os galegos e os descendentes de irlandeses temos unha conexión moi parecida cun imaxinario máxico común.

En canto á propia linguaxe pictórica, hai unha interesante vinculación entre a abstracción xeométrica e a orgánica na túa obra. A forza da pincelada, rixida, case tensa nalgunhas áreas do lenzo, dialoga coa lixeireza dunha pintura velada e difusa noutras zonas.

Esta forma de construír a pintura ofrécese un dinamismo e un desequilibrio visual dentro da harmonía da composición. Gústame a parte de experimentación de recursos pictóricos, ver ata onde podo chegar coa miña destreza.

Hai un dramatismo realista patente nas imaxes, reforzado pola precisión pictórica e a forza dos contrastes lumínicos. Que recursos técnicos empregas para lograr ese resultado?

Utilizo a técnica de capas ao óleo engadindo e reducindo a luz e os elementos para xerar profundidade e volume con axuda dun aerógrafo. Algunhas obras permiten que, cando estás en fronte, case poidas camiñar visualmente ao redor dela. Son tanxibles e ao mesmo tempo vaporosas.

Na túa última exposición individual, *The Unknown*, realizada no Yorkshire Artspace en Sheffield, introduciches a realidade virtual abrindo un novo espazo de percepción da obra. Convidas o público espectador a introducirse na pintura. Fálanos desta experiencia.

O *feedback* foi excepcional e atraeu audiencias que quizais non virían á galería se non fose pola realidade virtual. Creamos cinco mundos (nome usado polos técnicos de VR) baseados en diferentes obras que te atravesaban, se movían, ou xeraban novas obras con dimensións xeométricas cando camiñabas ao redor dela. É unha inmersión cara a outra realidade, a como funciona a imaxinación da mente dun pintor cando está a introducir elementos nunha obra. Podías camiñar dentro da pintura, ver como as pinceladas e os fragmentos se movían, compuñan ou descompuñan co movemento. Gústame pensar que as obras de VR chegaranse a comercializar a igual que o vídeo arte, ou mesmo máis. É fácil ter un *headset* básico na casa. Estou a producir co mesmo estudo outra obra de VR para o Festival of the Mind 2020. Aínda estamos pendentes de realizar a miña viaxe ao ártico de Noruega pola crise da covid-19.



¿Qué intención hay detrás de la decisión de trabajar habitualmente en escala de grises?

Quizás no necesité el color hasta ahora. El significado de la obra era completo sin él. Hay cierta potencia en el monocromatismo aunque se genere a través de la mezcla de otros colores. Me interesa mucho este recurso desde la obra monocromática de John Martin a Rudolf Stingel. En algunas obras trabajo con un espectro de azules, violetas y rojos. Son colores que inmediatamente te transportan a otra realidad misteriosa, desconocida y con cierta carga siniestra. Me fascina la obra de mi amiga Joanna Whittle, son obras contenidas, diminutas, que al mismo tiempo funcionan como un portal. Los gallegos y los descendientes de irlandeses tenemos una conexión muy parecida con un imaginario mágico común.

En cuanto al propio lenguaje pictórico, hay una interesante vinculación entre la abstracción geométrica y la orgánica en tu obra. La fuerza de la pincelada, rígida, casi tensa en algunas áreas del lienzo, dialoga con la ligereza de una pintura velada y difusa en otras zonas.

Esta forma de construir la pintura me ofrece un dinamismo y un desequilibrio visual dentro de la armonía de la composición. Me gusta la parte de experimentación de recursos pictóricos, ver hasta dónde puedo llegar con mi destreza.

Hay un dramatismo realista patente en las imágenes, reforzado por la precisión pictórica y la fuerza de los contrastes lumínicos. ¿Qué recursos técnicos empleas para lograr ese resultado?

Utilizo la técnica de capas al óleo añadiendo y reduciendo la luz y los elementos para generar profundidad y volumen con ayuda de un aerógrafo. Algunas obras permiten que, cuando estás enfrente, casi puedas caminar visualmente alrededor de ella. Son tangibles y al mismo tiempo vaporosas.

En tu última exposición individual, *The Unknown*, realizada en Yorkshire Artspace en Sheffield, introdujiste la realidad virtual abriendo un nuevo espacio de percepción de la obra. Invitas al espectador a introducirse en la pintura. Háblanos de esta experiencia.

El *feedback* fue excepcional y atrajo a audiencias que quizás no habrían venido a la galería si no fuese por la realidad virtual. Creamos cinco mundos (nombre usado por los técnicos de VR) basados en diferentes obras que te atravesaban, se movían, o generaban nuevas obras con dimensiones geométricas cuando caminabas alrededor de ella. Es una inmersión hacia otra realidad, a cómo funciona la imaginación de la mente de un pintor cuando está planteando elementos en una obra. Podías caminar dentro de la pintura, ver como las pinceladas y los fragmentos se movían, componían o descomponían con el movimiento. Me gusta pensar que las obras de VR se llegarán a comercializar a igual que el video arte, o incluso más. Es fácil tener un *headset* básico en casa. Estoy produciendo con el mismo estudio otra obra de VR para Festival of the Mind 2020. Aunque estamos pendientes de mi viaje al ártico de Noruega por la crisis del covid-19 para su realización.



Como dis, é interesante conectar ambos os universos (o pictórico e o tecnolóxico-audiovisual) tanto a nivel de enriquecemento da obra coma no sentido pedagóxico. Consideras que é unha nova vía para explorar á hora de incrementar o interese e a comprensión do público pola arte?

Si, desde logo, a parte de audiencias interesadas en arte contemporánea ou académicos, veu xente con todo tipo de backgrounds. Notouse especialmente no público novo, quen quizais non viría por unha exposición de pintura. En canto ao medio, está claro que hai un interese sobre as relacións arte-realidade virtual agora mesmo. No caso da miña exposición, anunciouse en todas as revistas culturais do norte do país e houbo xente que se moveu desde Manchester, Birmingham e Leeds só para probalo.

Actualmente desenvolves a túa traxectoria artística no Reino Unido, onde expuxeches de forma individual e colectiva. Ao mesmo tempo, o teu traballo tamén puido verse en mostras de España e de Portugal. Tes, por tanto, diversas perspectivas sobre a escena artística. Poderías facer unha valoración sobre a situación profesional?

Creo que a situación actual da escena artística é complicada. En canto aos artistas, estamos a vivir un momento desafiante a diferentes niveis tanto no sur coma na escena anglosaxoa. En España e en Portugal hai moitos artistas pero pouco mercado e depéndese en parte da política. Con todo, é certo que é menos agresivo e máis humano. No Reino Unido o sistema é máis competitivo, os artistas somos individuos que dependemos de nós mesmos como empresarios, aínda que na gran maioría teñamos *part time jobs* para sobrevivir mentres desenvolvemos as nosas carreiras. Unha cuestión interesante que ocorreu nesta illa é que ao volverse Londres tan caro, moitos profesionais e institucións foron mudándose ao norte do país, enriquecendo e proliferando en moitos sentidos ao xerar oportunidades que quizais na capital británica non poderían darse coa mesma facilidade. Doutra banda, o Brexit xerou certo receo cara aos estranxeiros. Estamos ante un tempo incerto e o sistema está a cambiar con gran rapidez.

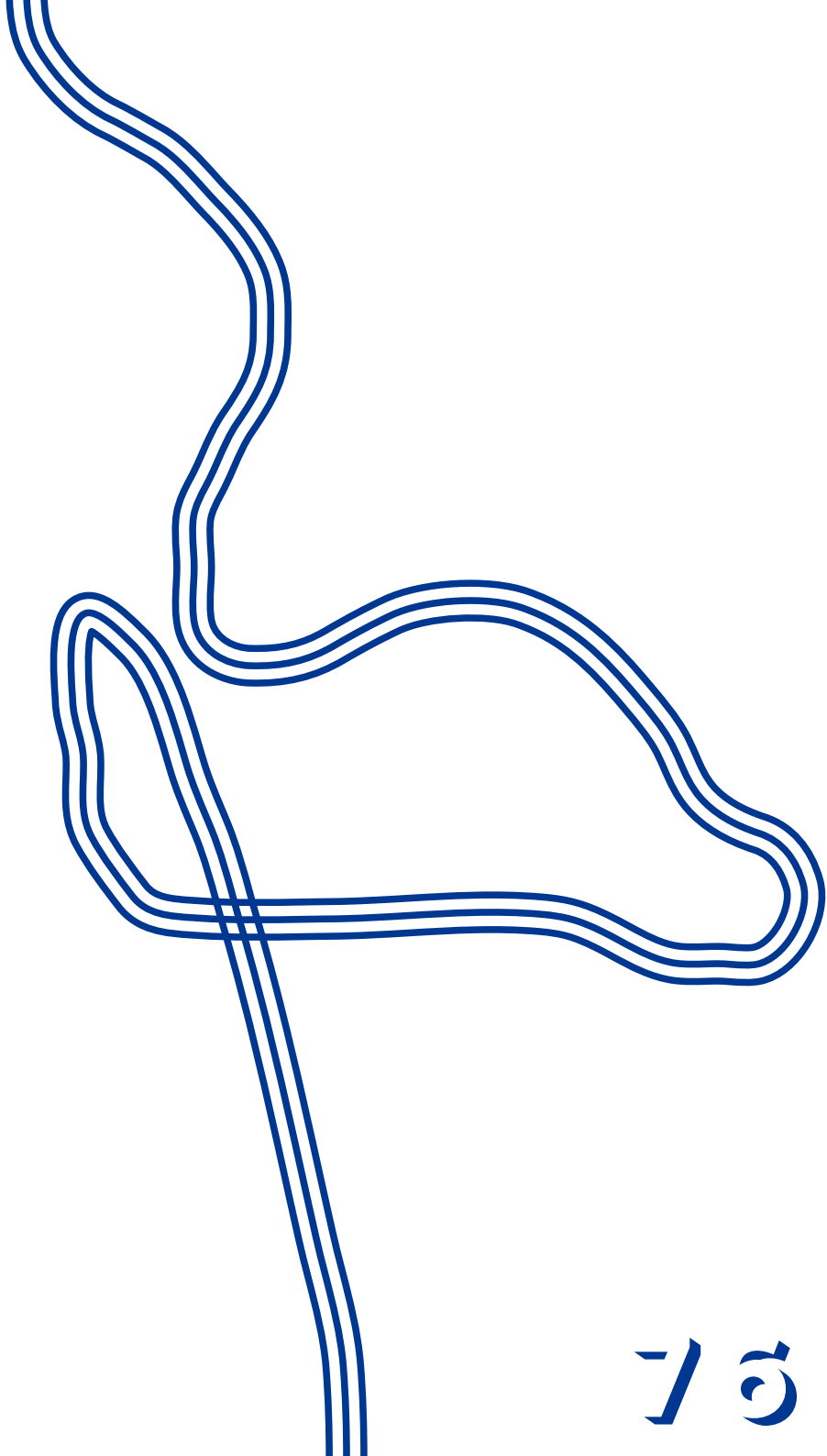
Como dices, es interesante conectar ambos universos (el pictórico y el tecnológico-audiovisual) tanto a nivel de enriquecimiento de la obra como en el sentido pedagógico. ¿Consideras que es una nueva vía a explorar a la hora de incrementar el interés y comprensión del público por el arte?

Si, desde luego, a parte de audiencias interesadas en arte contemporáneo o académicos, vino gente con todo tipo de backgrounds. Se notó especialmente en el público joven, quienes quizá no habrían venido por una exposición de pintura. En cuanto al medio, está claro que hay un interés sobre las relaciones arte-realidad virtual ahora mismo. En el caso de mi exposición, fue anunciada en todas las revistas culturales del norte del país y hubo gente que se movió desde Manchester, Birmingham y Leeds sólo para probarlo.

Actualmente desarrollas tu trayectoria artística en Reino Unido, donde has expuesto de forma individual y colectiva. Al mismo tiempo, tu trabajo también ha podido verse en muestras de España y Portugal. Tienes, por tanto, diversas perspectivas sobre la escena artística. ¿Podrías hacer una valoración sobre la situación profesional?

Creo que la situación actual de la escena artística es complicada. En cuanto a los artistas, estamos viviendo un momento desafiante a diferentes niveles tanto en el sur como en la escena anglosajona. En España y Portugal hay muy buenos artistas pero poco mercado y se depende en parte de la política. Sin embargo, es cierto que es menos agresivo y más humano. En Reino Unido el sistema es más competitivo, los artistas somos individuos que dependemos de nosotros mismos como empresarios, aunque en la gran mayoría tengamos *part time jobs* para sobrevivir mientras desarrollamos nuestras carreras. Una cuestión interesante que ha ocurrido en esta isla es que al volverse Londres tan caro, muchos profesionales e instituciones se han ido mudando al norte del país, enriqueciendo y proliferando en muchos sentidos al generar oportunidades que quizás en la capital británica no habrían podido darse con la misma facilidad. Por otro lado, el Brexit ha generado cierto recelo hacia los extranjeros. Estamos ante un tiempo incierto y el sistema está cambiando con gran rapidez.

MAARVISCELTE



Licenciada en Belas Artes pola Universidade de Vigo, **Mar Vicente** especializouse en pintura para, desde aí, comezar a debullar o seu significado; a revisar o propio termo e as súas connotacións.

O xogo co soporte, co elemento cromático, coa arquitectura e, sobre todo, coa luz é fundamental para a composición das súas obras, que parten de formas xeométricas primarias para posteriormente ir engadindo novos niveis de complexidade. Entre o pictórico e o escultórico, os seus traballos establecen unha relación física co público espectador, convidándonos a percorrer o espazo como parte do proceso de percepción da peza, que irá modificando o seu perfil en función do ángulo e da intensidade lumínica.

Desde o seu estudo de Austria, Mar Vicente logrou configurar unha linguaxe propia que xa é recoñecida internacionalmente, contando con obra en coleccións como a do CGAC de Santiago de Compostela, a Xunta de Galicia, a Fundación FEIMA de Madrid, a Fundación Laxeiro de Vigo ou a MMKK: Museum Moderner Kunst Kärnten. Klagenfurt (Austria), entre outros. Recoñecida desde o ano 2003 con diversos premios e bolsas tanto en Galicia coma no estranxeiro, o seu traballo puido verse en mostras colectivas e individuais, e destacan as máis recentes: *Object and Painting* (2019), presentada en galerías tanto en Austria como en España, ou Mar Vicente na Galería Leonhard de Graz (Austria, 2018) e *Zerwürfeln Sculpture and Object* no Austrian Kulturforum de Bratislava. Entre as súas publicacións recentes destaca o libro *Mar Vicente. Object and Painting*, Ritter Verlag. Klagenfurt (2019).

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Vigo, **Mar Vicente** se especializó en pintura para, desde ahí, comenzar a desgranar su significado; a revisar el propio término y sus connotaciones.

El juego con el soporte, con el elemento cromático, con la arquitectura y, sobre todo, con la luz es fundamental para la composición de sus obras, que parten de formas geométricas primarias para posteriormente ir añadiendo nuevos niveles de complejidad. Entre lo pictórico y lo escultórico, sus trabajos establecen una relación física con el espectador, invitándonos a recorrer el espacio como parte del proceso de percepción de la pieza, que irá modificando su perfil en función del ángulo y la intensidad lumínica.

Desde su estudio de Austria, Mar Vicente ha logrado configurar un lenguaje propio que ya es reconocido internacionalmente, contando con obra en colecciones como la del CGAC de Santiago de Compostela, la Xunta de Galicia, la Fundación FEIMA de Madrid, la Fundación Laxeiro de Vigo o la MMKK: Museum Moderner Kunst Kärnten. Klagenfurt (Austria), entre otros. Reconocida desde el año 2003 con diversos premios y becas tanto en Galicia como en el extranjero, su trabajo ha podido verse en muestras colectivas e individuales, destacando las más recientes: *Object and Painting* (2019), presentada en galerías tanto en Austria como en España, o Mar Vicente en la Galería Leonhard de Graz (Austria, 2018) y *Zerwürfeln Sculpture and Object* en el Austrian Kulturforum de Bratislava. Entre sus publicaciones recientes destaca el libro *Mar Vicente. Object and Painting*, Ritter Verlag. Klagenfurt (2019).

73



A túa obra propón unha reflexión sobre o comportamento da pintura e abre camiños de exploración máis aló do seu soporte habitual, cruzándose con diversas disciplinas. De que maneira comezan estas formulacións no teu traballo?

O soporte é un elemento fundamental no meu traballo. É, lóxicamente, o primeiro no que teño que pensar á hora de realizar cada peza. Por mor de pensalo e de afastarme do bastidor convencional abríronse camiños máis estimulantes. Creo lembrar que foi no ano 2003 cando coloqueei por primeira vez un monocromo perpendicular á parede. Entón interesábame moitísimo o movemento *Support-Surface* (que acababa de coñecer) e a estética minimalista. Penso que estas son dúas claves importantes orixinarias do meu traballo. Os comezos prodúcense de maneira “natural”, sen forzar, e xorden sen unha intención concreta (polo menos consciente) de “irme ou tocar outros territorios” pertencentes a outras disciplinas. Os propios materiais e o espazo no que traballaba foron os que me pediron considerar alternativas fóra dunha pintura tradicional. Simultaneamente, empecei a pensar sobre o termo *pintura* e o feito de que teñamos de inmediato a idea dun cadro, no que eu mesma me incluía.

Definirías o teu traballo como pintura?

Formeime na especialidade de pintura e ségueme interesando como campo de traballo. Á hora de definir o que fago sempre digo que o meu traballo vén da pintura, refírome inevitablemente á orixe. Do mesmo xeito, utilizo materiais convencionais da disciplina (madeira, tea e pintura), normalmente parto do cadrado e a miña paleta cromática componse de cores básicas. Existe un soporte, de madeira enteada, no que aplico a pintura. Isto é concreto e preciso, convencionalmente denominado *pintura*. Por outra parte, describo as pezas como obxectos e/ou espazos, teño en conta os planos, posicións, dimensións, volumes, os percorridos... Nunha das últimas series que estou a realizar coloco os obxectos sobre peanas. Neste sentido, xa non se trata de pintura ou, polo menos, non segundo o termo tradicional.

Tu obra propone una reflexión en torno al comportamiento de la pintura y abre caminos de exploración más allá de su soporte habitual, cruzándose con diversas disciplinas. ¿De qué manera comienzan estos planteamientos en tu trabajo?

El soporte es un elemento fundamental en mi trabajo. Es, lógicamente, lo primero en lo que tengo que pensar a la hora de realizar cada pieza. A raíz de pensarlo y alejarme del bastidor convencional se abrieron caminos más estimulantes. Creo recordar que fue en el año 2003 cuando coloqué por primera vez un monocromo perpendicular a la pared. Entonces me interesaba muchísimo el movimiento *Support-Surface* (que acababa de conocer) y la estética minimalista. Pienso que éstas son dos claves importantes originarias de mi trabajo. Los comienzos se producen de manera “natural”, sin forzar, y surgen sin una intención concreta (por lo menos consciente) de “irme o tocar otros territorios” pertenecientes a otras disciplinas. Los propios materiales y el espacio en el que trabajaba fueron los que me pidieron considerar alternativas fuera de una pintura tradicional. Simultáneamente, empecé a pensar sobre el término *pintura* y el hecho de que tengamos de inmediato la idea de un cuadro, en el que yo misma me incluía.

¿Definirías tu trabajo como pintura?

Me formé en la especialidad de pintura y me sigue interesando como campo de trabajo. A la hora de definir lo que hago siempre digo que mi trabajo viene de la pintura, me refiero inevitablemente al origen. Del mismo modo, utilizo materiales convencionales de la disciplina (madera, tela y pintura), normalmente parto del cuadrado y mi paleta cromática se compone de colores básicos. Existe un soporte, de madera entelada, en el que aplico la pintura. Esto es concreto y preciso, convencionalmente denominado *pintura*. Por otra parte, describo las piezas como objetos y/o espacios, tengo en cuenta los planos, posiciones, dimensiones, volúmenes, los recorridos... En una de las últimas series que estoy realizando coloco los objetos sobre peanas. En este sentido, ya no se trata de pintura o, por lo menos, no según el término tradicional.

30



Traballas cunha paleta moi reducida: vermello, azul, amarelo e verde conforman o espectro cromático das túas obras desde o inicio. Que hai detrás desta elección?

Empecei a utilizar estas cores como algo evidente. Utilízoas como unha representación das cores primarias. Vincúlanse con estas practicamente de xeito automático e son recoñecibles universalmente. Quero matizar que, en realidade, non son primarias xa que, por exemplo, utilizo un vermello e non un maxenta.

Trabajas con una paleta muy reducida: rojo, azul, amarillo y verde conforman el espectro cromático de tus obras desde el inicio. ¿Qué hay detrás de esta elección?

Empecé a utilizar estos colores como algo evidente. Los utilizo como una representación de los colores primarios. Se vinculan con estos prácticamente de manera automática y son reconocibles universalmente. Quiero matizar que, en realidad, no son primarios ya que, por ejemplo, utilizo un rojo y no un magenta.

A cor é a protagonista innegable. Unhas veces preséntase rotunda e outras mínima, sempre buscando a complicidade da mirada. Como manexas o uso do branco?

O branco pertence á miña paleta cromática e concíboo como un plano máis. Aínda que é certo que a súa “función” é distinta ao resto porque tende a fundirse coa parede cando esta é branca. Neste sentido, ás veces non son eu a que aplico a cor, xa que o mesmo branco da parede forma parte dunha peza. Outras veces, funciona como superficie lixeiramente coloreada polas superficies próximas, pois é máis susceptible de reflectir outras cores... Cada cor ten a súa función. O motivo ou forma que sexa vermello irase cara ao primeiro plano da composición, independentemente de que esa superficie do obxecto sobresaia ou non, e se ademais a cor contigua é azul ou verde xerarase movemento (vibración). Son efectos e sensacións que percibimos e que utilizo como unha ferramenta máis. Hai, por suposto, unha complicidade coa mirada subxectiva do espectador, na que non podo entrar pero, no caso dunha mirada máis obxectiva, a distancia física é a que desvela a textura da tea que cobre ese obxecto e a percepción, e connotacións, dunha peza cambia automaticamente para o espectador. Estes cambios de percepción son parte de cada peza.

Doutra parte, considero que a cor é a protagonista só en aparencia. É un elemento fundamental, quizais, o primeiro que se distingue e que se ve. Coa cor pódese xogar coa percepción, condiciona o espazo, o obxecto... pero quero recalcar que é a forma a que desempeña o papel máis importante. O desenvolvemento de cada volume ou espazo comeza pola forma e é esta a que determina o meu uso da cor e como se percibirá despois.

El color es el protagonista innegable. Unas veces se presenta rotundo y otras mínimo, siempre buscando la complicidad de la mirada. ¿Cómo manejas el uso del blanco?

El blanco pertenece a mi paleta cromática y lo concibo como un plano más. Aunque es cierto que su “función” es distinta al resto porque tiende a fundirse con la pared cuando ésta es blanca. En este sentido, a veces no soy yo la que aplico el color, ya que el mismo blanco de la pared forma parte de una pieza. Otras veces, funciona como superficie ligeramente coloreada por las superficies cercanas, pues es más susceptible de reflejar otros colores... Cada color tiene su función. El motivo o forma que sea rojo se irá hacia el primer plano de la composición, independientemente de que esa superficie del objeto sobresalga o no, y si además el color contiguo es azul o verde se generará movimiento (vibración). Son efectos y sensaciones que percibimos y que utilizo como una herramienta más. Hay, por supuesto, una complicidad con la mirada subjetiva del espectador, en la que no puedo entrar pero, en el caso de una mirada más objetiva, la distancia física es la que desvela la textura de la tela que cubre ese objeto y la percepción, y connotaciones, de una pieza cambia automáticamente para el espectador. Estos cambios de percepción son parte de cada pieza.

Por otro lado, considero que el color es el protagonista solo en apariencia. Es un elemento fundamental, quizás, el primero que se distingue y que se ve. Con el color se puede jugar con la percepción, condiciona el espacio, el objeto... pero quiero recalcar que es la forma la que desempeña el papel más importante. El desarrollo de cada volumen o espacio comienza por la forma y es ésta la que determina mi uso del color y cómo se percibirá después.

Neste sentido, que che interesa do obxecto a nivel estético e como decides o seu formato?

Principalmente, interésame a percepción e as sensacións a nivel sensorial. Nalgúns obxectos decántome pola sutileza e lentitude, onde a obra vaise revelando en canto é se observa durante tempos longos, a harmonía... Noutros interésame o desequilibrio e a irritación que producen, neste caso adoitan ser obxectos onde a cor se mostra de maneira máis contundente. O formato parte case sempre do cadrado, determino as súas dimensións e desenvólvoos cara á terceira dimensión. Ao principio tendía máis a formar composicións modulares (de igual ou diferentes tamaños) que se compuñan incluíndo máis superficie de parede ou os obxectos imitaban elementos arquitectónicos como escaleiras e esquinas. Con todo, nos últimos anos tendo a realizar obxectos dun corpo pero máis complexo, formas máis variadas e máis planos inclinados. Estas últimas son máis compactas e pesan máis visualmente polo que non adoitan ter un tamaño superior a 90x90 cm. Cada obxecto ten un formato distinto exceptuando ás veces os que se corresponden á mesma serie.

Partindo dunha xeometría mínima como é o cubo ou o cadrado, comezas a experimentar todas as súas posibilidades. Penso en títulos como *Untitled_Theorem I* (2019), *Zerwürfeln XXI* (2019) ou a serie *Positionen_zerwürfeln* (2019), onde as formas se descompoñen e o cubo multiplica as súas arestas. Son pezas en aparencia moi simples onde rapidamente se descobre un rigoroso proceso de traballo. Que pasos segues para a súa realización?

Busco transformar esa *simplicidade* do cubo e do cadrado, e a familiaridade que temos con estas formas. Nas pezas que comentas seguimos identificando o cubo aínda que xa non estea, vemos múltiples poliedros simultaneamente, mesmo desde unha posición estática, coma se eses obxectos abrisen e xerasen novas dimensións. Penso que son complexas á hora de experimentar (movemento, distancia, enfoque, xogos ópticos, multiperspectividade, iluminación, forma, cor, materiais, etc.). Hai moitos factores que entran en xogo; o noso cerebro tende a querer entender o que ve porque non sempre se corresponde ao que percibe. En *Zerwürfeln* todo o que percibe o noso ollo e cerebro en primeira instancia se descompón cando nos movemos e cambiamos de posición. En canto ao proceso de realización: é un proceso manual e lento. Cada obxecto iníciase con debuxos e/ou maquetas, continúa coa construción do soporte (un corpo de madeira) e o enteadado. Por último, aplico a cor.



En este sentido, ¿qué te interesa del objeto a nivel estético y cómo decides su formato?

Principalmente, me interesa la percepción y las sensaciones a nivel sensorial. En algunos objetos me decanto por la sutileza y lentitud, donde la obra se va revelando en cuanto la observas durante tiempos largos, la armonía... En otros me interesa el desequilibrio y la irritación que producen, en este caso suelen ser objetos donde el color se muestra de manera más contundente. El formato parte casi siempre del cuadrado, determino sus dimensiones y lo desarrollo hacia la tercera dimensión. Al principio tendía más a formar composiciones modulares (de igual o diferentes tamaños) que se componían incluyendo más superficie de pared o los objetos imitaban elementos arquitectónicos como escaleras y esquinas. Sin embargo, en los últimos años tiendo a realizar objetos de un cuerpo pero más complejo, formas más variadas y más planos inclinados. Estas últimas son más compactas y pesan más visualmente por lo que no suelen tener un tamaño superior a 90x90 cm. Cada objeto tiene un formato distinto exceptuando a veces los que se corresponden a la misma serie.

Partiendo de una geometría mínima como es el cubo o el cuadrado, comienzas a experimentar todas sus posibilidades. Pienso en títulos como *Untitled_ Theorem I* (2019), *Zerwürfeln XXI* (2019) o la serie *Positionen_zerwürfeln* (2019), donde las formas se descomponen y el cubo multiplica sus aristas. Son piezas en apariencia muy simples donde rápidamente se descubre un riguroso proceso de trabajo. ¿Qué pasos sigues para su realización?

Busco transformar esa *simplicidad* del cubo y el cuadrado, y la familiaridad que tenemos con estas formas. En las piezas que comentas seguimos identificando el cubo aunque ya no esté, vemos múltiples poliedros simultáneamente, incluso desde una posición estática, como si esos objetos se abrieran y generaran nuevas dimensiones. Pienso que son complejas a la hora de experimentar (movimiento, distancia, enfoque, juegos ópticos, multiperspectividad, iluminación, forma, color, materiales, etc.). Hay muchos factores que entran en juego; nuestro cerebro tiende a querer entender lo que ve porque no siempre se corresponde a lo que percibe. En *Zerwürfeln* todo lo que percibe nuestro ojo y cerebro en primera instancia se descompone cuando nos movemos y cambiamos de posición. En cuanto al proceso de realización: es un proceso manual y lento. Cada objeto se inicia con dibujos y/o maquetas, continúa con la construcción del soporte (un cuerpo de madera) y el entelado. Por último, aplico el color.

Aquí tamén está moi presente a luz, que se comporta como un elemento máis de cada peza, como xerador de novos espazos cromáticos.

Si, tanto a luz coma o espectador son elementos inestables e versátiles. A iluminación condiciona directamente a percepción da cor, tamén depende da inclinación da superficie que contén esa cor. Por exemplo, percibimos a mesma cor cun ton diferente sobre unha superficie inclinada con respecto á parede a unha superficie paralela a esta. Doutra banda, ao tratarse de obxectos tridimensionais xéranse sombras. Aínda que a luz, dependendo da súa intensidade e dirección, pode igualar superficies e facelas planas. No caso das reflexións e dos xogos cromáticos que vemos ao redor das pezas, son efectos que están tamén moi condicionados polo tipo de luz. Estes reflexos trátanse en realidade de luz coloreada e é un efecto óptico (por certo, moi cotián) que utilizo, entre outras cousas, para introducir a parede.

Como dis, a propia luz adquire tamén diversos perfís en función da obra. Mentres en *Complementary colors* (2016) empregas proxeccións de luz vermella e verde para tinguir cubos brancos situados sobre parede, en obras como *Untitled_REFLEXIONEN* (2013) ou *Untitled_THEOREM II* (2019), entre outras, é a cor quen estende a súa pegada sobre o branco no que se reflicte.

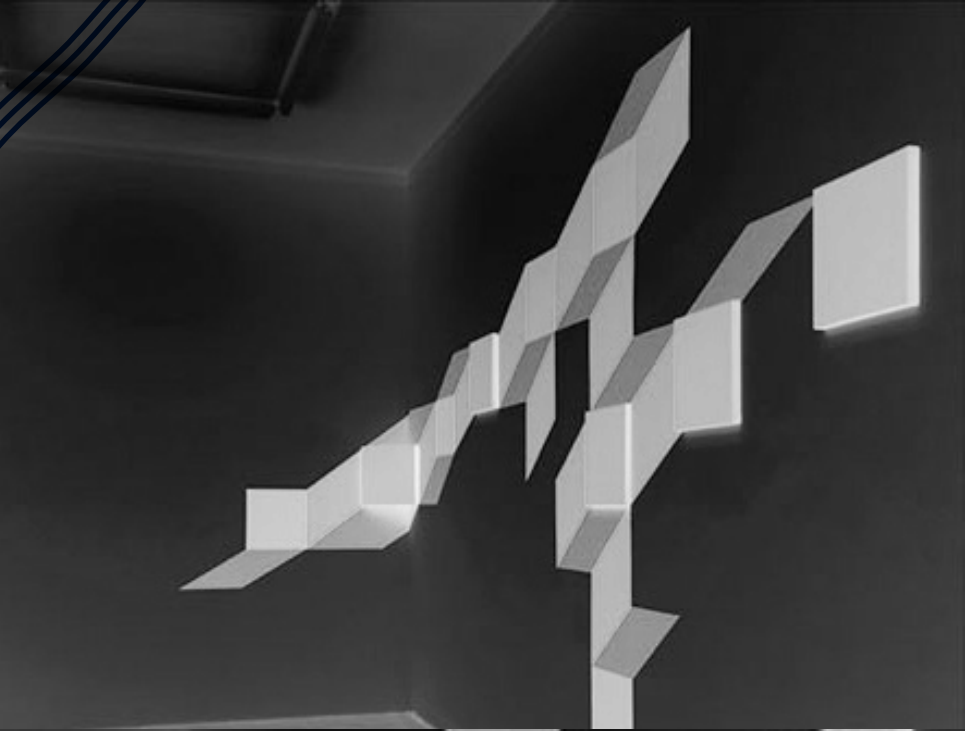
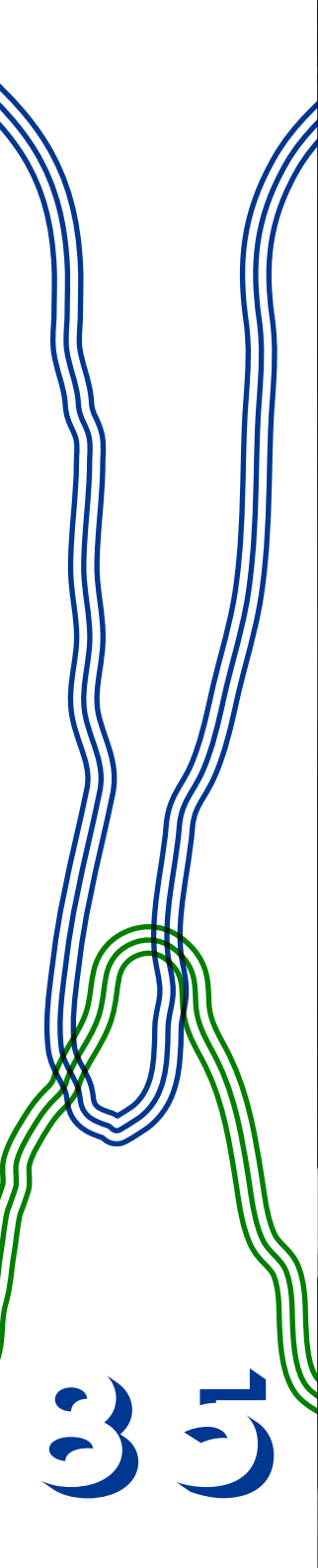
No caso de *Complementary colors*, o verde e o vermello proveñen de lámpadas que tinguen eses cubos brancos e proxectan sombras que se corresponden coa cor complementaria (é dicir: luz vermella tinguu a superficie branca correspondente de vermello e á vez xera unha sombra verde). En *Reflexionen*, a luz é natural ou branca e rebota-reflicte a cor da superficie que ten preto e que apliquei eu. Con todo, temos que ter en conta que en ambos os casos se trata en realidade de luz coloreada. Eu non apliquei directamente esa cor sobre as superficies brancas. Refirome a que é unha forma de presentarse a cor, xa sexa proveniente da luz coloreada dunha lámpada, o que sería luz aditiva (*Complementary colors*) ou da luz coloreada que provén dunha superficie con cor (*Reflexionen*). En ambos os casos é a luz a que colore a superficie branca.

Aquí también está muy presente la luz, que se comporta como un elemento más de cada pieza, como generador de nuevos espacios cromáticos.

Si, tanto la luz como el espectador son elementos inestables y versátiles. La iluminación condiciona directamente la percepción del color, también depende de la inclinación de la superficie que contiene ese color. Por ejemplo, percibimos el mismo color con un tono diferente sobre una superficie inclinada con respecto a la pared a una superficie paralela a esta. Por otro lado, al tratarse de objetos tridimensionales se generan sombras. Aunque la luz, dependiendo de su intensidad y dirección, puede igualar superficies y hacerlas planas. En el caso de las reflexiones y juegos cromáticos que vemos alrededor de las piezas, son efectos que están también muy condicionados por el tipo de luz. Estos reflejos se tratan en realidad de luz coloreada y es un efecto óptico (por cierto, muy cotidiano) que utilizo, entre otras cosas, para introducir la pared.

Como dices, la propia luz adquiere también diversos perfiles en función de la obra. Mientras en *Complementary colors* (2016) empleas proyecciones de luz roja y verde para teñir cubos blancos situados sobre pared, en obras como *Untitled_REFLEXIONEN* (2013) o *Untitled_THEOREM II* (2019), entre otras, es el color quien extiende su huella sobre el blanco en el que se refleja.

En el caso de *Complementary colors*, el verde y el rojo provienen de bombillas que tiñen esos cubos blancos y proyectan sombras que se corresponden con el color complementario (es decir: luz roja tiñe la superficie blanca correspondiente de rojo y a la vez genera una sombra verde). En *Reflexionen*, la luz es natural o blanca y rebota-refleja el color de la superficie que tiene cerca y que he aplicado yo. Sin embargo, tenemos que tener en cuenta que en ambos casos se trata en realidad de luz coloreada. Yo no he aplicado directamente ese color sobre las superficies blancas. Me refiero a que es una forma de presentarse el color, ya sea proveniente de la luz coloreada de una bombilla, lo que sería luz aditiva (*Complementary colors*) o de la luz coloreada que proviene de una superficie con color (*Reflexionen*). En ambos casos es la luz la que colore a la superficie blanca.



35



O interesante da luz é que non é fixa, varía en función do momento e as condicións da sala. Neste sentido, a propia obra muta con ela.

Si. Isto sucede sobre todo e sempre que o obxecto estea exposto á luz natural, neste caso a obra incluso respira! Algo así tamén chega a suceder cando o espectador se move preto dela e xera algunha sombra.

Lo interesante de la luz es que no es fija, varía en función del momento y las condiciones de la sala. En este sentido, la propia obra muta con ella.

Si. Esto sucede sobretodo y siempre que el objeto esté expuesto a la luz natural, en este caso la obra incluso ¡respira! Algo así también llega a suceder cuando el espectador se mueve cerca de ella y genera alguna sombra.

Seguindo esta idea, as túas pezas toman diferentes formas en función da posición do público espectador. O volume e o tratamento espacial son clave para a súa percepción e terminan complementándose a través do percorrido espacial. Como expós a montaxe expositiva?

En cada montaxe o primeiro que teño en conta é o primeiro punto de vista que vai ter o espectador, é dicir, desde onde se entra nese espazo e o ángulo que vai experimentar o visitante. Despois reviso os posibles percorridos e o resto de ángulos. Sobre todo en instalacións, ou no caso dos murais, estes puntos son claves para situar cada elemento ou comezar unha intervención. Outras veces fixo un punto de vista, como no caso de *Cuadrado Azul* (2018). Aquí inicio o mural colocando o monocromo azul á altura dos meus ollos e desde unha posición ideal para encaixar as perspectivas e os efectos que quero que xeren. Cheguei a ver ao espectador buscando esa posición e altura *ideal* como de maneira instintiva para experimentar a percepción "idónea".

Formácheste na Facultade de Belas Artes de Pontevedra, pero a túa carreira artística fórxase sobre todo en Austria, onde levas anos vivindo e traballando. Que te impulsou a desenvolver a túa carreira no estranxeiro e como definirías o seu ambiente cultural?

Sí, terminei Belas Artes en 2004 e en 2008 mudeime a Austria, entón estaba a vivir as miñas primeiras exposicións en institucións e contactos con galerías galegas. Penso que o movemento, os cambios e as novas experiencias son positivos en xeral, e no ámbito creativo en particular, enriquecen a mente e a mirada e abren novas posibilidades. Para min foi entón imprescindible irme. En Austria o ambiente cultural considérase e respéctase máis, ou esa é a miña sensación. Hai unha sensibilidade xeral comezando, como non, pola música. É un país pequeno pero ben situado. A proximidade de países como Alemaña, Hungría, Eslovenia e Suíza facilita as relacións con institucións e os contactos nestes países. Considero que en Centroeuropa hai maior recepción da denominada *arte concreta* e *arte xeométrica* co que se relaciona o meu traballo. Existen coleccións, museos e galerías dedicados exclusivamente a esta vertente artística. Coñecín a "tradición xeométrica" e a súa diversidade que foi máis ampla e intensa ca en España. Considero que estes son factores que fan que o meu traballo puidese atopar "un lugar".

Siguiendo esta idea, tus piezas toman diferentes formas en función de la posición del espectador. El volumen y el tratamiento espacial son clave para su percepción y terminan complementándose a través del recorrido espacial. ¿Cómo planteas el montaje expositivo?

En cada montaje lo primero que tengo en cuenta es el primer punto de vista que va a tener el espectador, es decir, desde dónde se entra en ese espacio y el ángulo que va a experimentar el visitante. Después reviso los posibles recorridos y el resto de ángulos. Sobre todo en instalaciones, o en el caso de los murales, estos puntos son claves para situar cada elemento o comenzar una intervención. Otras veces fijo un punto de vista, como en el caso de *Cuadrado Azul* (2018). Aquí inicio el mural colocando el monocromo azul a la altura de mis ojos y desde una posición ideal para encajar las perspectivas y efectos que quiero que generen. He llegado a ver al espectador buscando esa posición y altura *ideal* como de manera instintiva para experimentar la percepción "idónea".

Te formaste en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, pero tu carrera artística se forja sobre todo en Austria, donde llevas años viviendo y trabajando. ¿Qué te impulsó a desarrollar tu carrera en el extranjero y cómo definirías su ambiente cultural?

Sí, terminé Bellas Artes en el 2004 y en el 2008 me mudé a Austria, entonces estaba viviendo mis primeras exposiciones en instituciones y contactos con galerías gallegas. Pienso que el movimiento, los cambios y las nuevas experiencias son positivos en general, y en el ámbito creativo en particular, enriquecen la mente y la mirada y abren nuevas posibilidades. Para mí fue entonces imprescindible irme. En Austria el ambiente cultural se considera y respeta más, o esa es mi sensación. Hay una sensibilidad general comenzando, cómo no, por la música. Es un país pequeño pero bien situado. La proximidad de países como Alemania, Hungría, Eslovenia y Suiza facilita las relaciones con instituciones y los contactos en estos países. Considero que en Centroeuropa hay mayor recepción del denominado *arte concreto* y *arte geométrico* con el que se relaciona mi trabajo. Existen colecciones, museos y galerías dedicados exclusivamente a esta vertiente artística. He conocido la "tradición geométrica" y su diversidad que ha sido más amplia e intensa que en España. Considero que estos son factores que hacen que mi trabajo haya podido encontrar "un lugar".



MARCOS COVELO

MANUEL EIRÍS

ISABEL FLORES

RUT MASSÓ

ARANTZA PARDO

MAR VICENTE

