

A OBRA ELIXIDA

artistas galegos dos últimos 30 anos

**Jorge Barbi
Manuel Vilariño
Menchu Lamas
Francisco Leiro
Xoán Anleo
Pamen Pereira
Jesús Otero-Yglesias
Antonio Murado**

**Salvador Cidrás
Carme Nogueira
Vicente Blanco
Rubén Santiago
Félix Fernández
Amaya González Reyes
Mar Vicente
Rita Rodríguez**

proyecto: Monica Alonso

MIHL
Museo Interactivo da Historia de Lugo

**29 nov. 2012
15 feb. 2013**

A OBRA ELIXIDA

Artistas Galegos dos Últimos 30 Anos

A OBRA ELIXIDA

Artistas Galegos dos Últimos 30 Anos

Jorge Barbi
Manuel Vilariño
Menchu Lamas
Francisco Leiro
Xoán Anleo
Pamen Pereira
Jesús Otero-Yglesias
Antonio Murado
Salvador Cidrás
Carme Nogueira
Vicente Blanco
Rubén Santiago
Félix Fernández
Mar Vicente
Amaya González Reyes
Rita Rodríguez

un proxecto de Monica Alonso

A OBRA ELIXIDA

Artistas Galegos dos Últimos 30 Anos

29 de novembro de 2012 - 15 de febreiro de 2013

MIHL, Museo Interactivo da Historia de Lugo
Parque da Milagrosa, Avda. Duquesa de Lugo, 27001 Lugo

EDITA

Excmo. Concello de Lugo
novembro de 2012

EXPOSICIÓN
-----**Comisaria**

Monica Alonso

Coordinación

Monica Alonso, Isabel Gómez Díaz, Mónica Fernández, Raúl Villalba

Montaxe

Raúl Villalba

Actividades educativas

Arte en Tránsito (Ana Baamonde García, Blanca Bermúdez Díaz, Isabel Gómez Díaz)

Ciclo de música contemporánea

Diego Ventoso

Seguros

Generali Seguros

Transporte

Manuel Rodríguez Souto

CATÁLOGO
-----**Deseño**

Agencia

Traducións

Mónica Fernández Fernández (galego)

María Díaz Rifón (inglés)

Fotografías

galería Marlborough, Nova York

Javier Campano

Juan Ude

Xoán Anleo

Impresión

Deseño

© Museo Interactivo da Historia de Lugo, MIHL

1ª edición

© Jorge Barbi, Manuel Vilariño, Menchu Lamas, Francisco Leiro, Xoán Anleo,

Pamen Pereira, Jesús Otero-Yglesias, VEGAP, Lugo, 2012

ISBN : 978-84-92895-13-7

DL : LU-192-2012

AGRADECEMENTOS *Acknowledgments*

O Concello de Lugo agradece a xenerosa colaboración das seguintes persoas e entidades:

The Lugo Council wishes to express its gratitude to all who have contributed to this exhibition and the valuable collaboration of the following:

Centro Galego de Arte Contemporánea, CGAC
Jara Herranz, galería Malborough, Nova York
Luis Sirvent
Antón Patiño
Antonio Fernández, *Paradiñas*
Cristina Arias
Kris García Gómez
María e Alicia Gómez Díaz
María José Díaz Pinheiro
Marta López Alonso
Secundino Fernández
Victoria Fernández Cuesta
Agro-Mascota
Rótulos ALPI

ÍNDICE

Presentación	12	<i>Foreword</i>
<i>A obra elixida, Monica Alonso</i>	15	<i>The chosen work, Monica Alonso</i>
Catálogo	37	<i>Catalogue</i>
	38	Jorge Barbi
	50	Manuel Vilariño
	58	Menchu Lamas
	62	Francisco Leiro
	78	Xoán Anleo
	90	Pamen Pereira
	104	Jesús Otero-Yglesias
	132	Antonio Murado
	136	Salvador Cidrás
	144	Carme Nogueira
	158	Vicente Blanco
	170	Rubén Santiago
	182	Félix Fernández
	194	Amaya González Reyes
	202	Mar Vicente
	218	Rita Rodríguez
<i>Arte en Tránsito, Isabel Gómez Díaz</i>	223	<i>Arte en Tránsito, Isabel Gómez Díaz</i>
Biografías	229	<i>Biographies</i>

O Goberno Municipal dende a Concellería de Cultura marcouse como obxectivo traballar pola posta en valor de todas as infraestruturas museísticas de carácter municipal, mellorando o seu estado e as súas prestacións, tendo en conta a necesidade de cubrir carencias aínda existentes a día de hoxe, como a inexistencia dun Museo da Arte Contemporánea lucense. E, neste mesmo sentido, abordar a máxima optimización do Museo Interactivo da Historia de Lugo (MIHL) e das restantes infraestruturas culturais, para contarmos con espazos expositivos adecuados para todas as creacións artísticas da cidade (pintura, escultura, cerámica, fotografía...).

É verdade que as circunstancias económicas actuais non permiten contemplar a creación dun Museo da Arte Contemporánea lucense nun horizonte temporal inmediato, pero a importancia da creación artística na nosa cidade é un feito felizmente moi real que nos obriga a enfrontar dende as institucións un labor que permita aumentar a visibilidade, nos espazos de que hoxe dispoñemos, do traballo artístico actual. E a apertura do MIHL proporciónanos un novo espazo relevante, de xeito que, ademais da súa función primaria como museo do pasado, permitirá a realización de exposicións atentas ao presente e á construción do futuro no eido das artes.

Esta primeira exposición do MIHL, A Obra Elixida, parte dun concepto dinámico e, á parte do valor e o significado das obras individuais que a compoñen, confórmase como unha nova obra de arte en si mesma: ofrécese á contemplación do público como un conxunto orgánico e, asemade, sitúa cada obra persoal dentro da vida creativa de cada artista dun modo histórico e dialéctico.

O centro da exposición é certamente Lugo, polo lugar en que se fai e pola presenza relevante de artistas lucenses ou intimamente relacionados coa nosa cidade. Pero, naturalmente, non é un feito só local, nin moito menos localista. Hai unha arte galega, que se afirmou como arte nacional sobre todo a partir das primeiras décadas do século

pasado, e que hoxe é unha realidade espléndida. Castelao, Maside, Asorey, Seoane, Laxeiro, Corredoira... construíron os primeiros andares dun edificio destinado, coma a mítica Torre de Babel, a subir infindamente na procura da bóveda dos ceos. E niso andaron e andan as xeracións posteriores.

Os artistas lucenses actuais forman parte, e certamente moi importante, desa arte galega que –por seguirmos co símil arquitectónico– é un dos edificios da inmensa cidade que constitúe a arte mundial. O edificio noso, do que como galegos nos corresponde a construción e o coidado. Pero, por outra banda, un edificio relacionado dun xeito fraternal e dialéctico con todas as outras torres da cidade. Cada torre é singular, ten un aspecto e unha forma que lle son propias, pero forma parte dunha gran cidade universal, e nela –no concerto dos pobos e das culturas– adquire o seu pleno significado.

Exposicións coma esta –da que Monica Alonso é non só comisaria no sentido tradicional, senón tamén en certo modo “autora”– contribúen sen dúbida á construción e á posta en valor do edificio da nosa arte nacional. Grazas, pois, á comisaria, e un agradecemento moi especial ás dezaseis mulleres e homes, artistas de diversas xeracións, disciplinas e tendencias, que aceptaron participar activamente nesta exposición coa súa “obra elixida”. Unha exposición galega con centro en Lugo, a cidade máis antiga de Galiza, na que brillaron creadores da estatura de Xesús Corredoira, Tino Grandío, Ánxel Johán, Xulia Minguillón, Luís Gómez Pacios ou Xesús Blas Lourés, por citarmos só algúns das xeracións xa clásicas, deixando á parte un espléndido presente no que sen esaxeración podemos falar dunha Idade de Ouro da arte lucense.

Antón Bao Abelleira
Primeiro tenente de alcalde
Responsable de Cultura, Turismo e Promoción da Lingua

Monica Alonso
A Obra Elixida
Artistas Galegos dos Últimos 30 Anos

A Obra Elixida, Artistas Galegos dos Últimos 30 Anos. *Monica Alonso*

A Obra Elixida. Artistas Galegos dos Últimos 30 Anos é a mostra que inaugura a programación de exposicións temporais do Museo Interactivo da Historia de Lugo –MIHL–. A idea de traballar sobre a arte galega contemporánea estivo sempre, por todas as partes, enriba da mesa e agora estaba nas miñas mans artellar o proxecto que fixese visible a investigación sobre este tema. Foron varias as premisas que tiña claras: traballar sobre o propio, fronte ao gran nivel de internacionalización cultural que vivimos; facer unha lectura presente da arte galega en activo fuxindo de separacións xeracionais e idades; poñer en visibilidade a arte galega dos últimos 30 anos...

Nesta exposición, quéreselles dar a voz aos artistas, que sexan eles os que elixan a obra que consideren. Esta pode ter calquera calidade: a obra que fala da súa traxectoria, da súa vida como creadores, a obra odiada, a temida, volver sobre algunha que consideren que debe ser modificada, instalada dun xeito diferente etc. Calquera proposta sobre a obra elixida é posible. Deste xeito, tanto o público en xeral coma o medio especializado terán unha lectura diferente da traxectoria creativa de cada un. Información e creación directa que sae da voz dos propios artistas.

As obras de arte nacen dos creadores e, unha vez nacen, teñen vida propia, aínda que nunca poidan romper coa súa orixe. Cando a obra inicia a súa vida, está exposta aos vaivéns desta. Son outros os que as ven e desexan por moi diferentes motivos. A creación pasa, entón, a ser a elixida doutros: espectadores, coleccionistas, galeristas, directores de museos, fundacións, críticos ou comisarios. É elixida por preferencia, gusto persoal, sensibilidade, interese ou momento. A obra é seleccionada de entre moitas outras por algunha circunstancia concreta e pasa a ter o seu lugar. O artista ten que observala a distancia. Que pasaría, entón, se volvese a vivir co seu creador?

Cada artista elixirá unha obra da súa autoría para ser presentada como tal. Ao facer un percorrido polas diferentes xeracións de creadores galegos dos últimos 30 anos, o resultado será un amplo abano na diferenza das propostas e dos tempos. Non deixa de ser unha exposición experimental, de investigación, que poñerá en conxunto obras das que aínda non sabemos nada: algunhas que poden coincidir no tempo, outras totalmente afastadas,

moitas non esperadas. Cada artista elixirá a súa, tomará unha decisión que nos fará saber, contextualizándoa, achegando datos que considere de interese, falando de acontecementos históricos paralelos etc. Toda esta información facilitada polo creador acompañará a obra na súa exposición.

Nace así A Obra Elixida, unha mostra totalmente experimental, de investigación, na que se lle propón a cada artista que elixa unha obra da súa autoría –ao estar presentes creadores que teñen iniciado a súa traxectoria artística nos anos 80, podería aparecer calquera obra a partir deste momento, o que nos daría a posibilidade dunha revisión de 30 anos–, que a contextualice e diga o porqué desta elección. Para isto, elaboro un pequeno cuestionario que o autor pode cubrir, ou ben optar por presentar un texto propio ou doutro autor que considere de interese. O cuestionario era o seguinte:

-Por que elixes esta obra?

-Fala dela.

-Que calidade lle darías á obra elixida no concepto da exposición?

-Contextualiza a túa obra.

-Hai algún acontecemento histórico-social paralelo á realización da obra que queiras destacar?

-Hai algún material documental que queiras incluír?

A resposta dos artistas foi moi variada. Houbo quen se adaptou ao formato do cuestionario, quen escribiu un texto, quen incluíu un escrito doutro autor ou quen optou por varias opcións. O resultado está recollido na presente publicación. O seu deseño responde ao corpo teórico que foi tomando a información achegada ao longo do período de elaboración da exposición.

Investigar é unha palabra coa que me sinto moi cómoda e que aplico ao meu traballo. Quixen seguir con este xeito de traballar ao abordar este proxecto. Esta é a miña primeira incursión na organización dun proxecto expositivo. Para min, o experimento era importante e buscaba que me sorprendese: ía poñer en conxunto obras das que aínda non sabía nada, empezando polo seu formato e a súa envergadura, creacións que serían seleccionadas como elixidas e, por tanto, cunha forte carga artística. Todas elas tiñan que convivir nun espazo e nun discurso e o que me tranquilizaba era que todas terían unha plenitude que as faría conformar a súa propia burbulla. Ao teren liberdade para actuar, agardaba “calquera” proposta dos artistas. O que máis me estimulaba e me mantiña expectante era saber cales serían esas obras,

poderían ser de calquera ano dende 1980 ata setembro de 2012 (data en que se pechou a recepción).

Así, paréceme marabilloso contar cunha obra de **Menchu Lamas** do ano 1990, *Recortables*. A artista tennos acostumados á realización de obras de gran formato, que ela mesma describe como a súa forma de traballar penetrando dentro do cadro. Nesta envergadura, o espectador tamén accede a esa dimensión de “pintura expandida”. Porque Menchu Lamas é iso, pintora de expresivas formas e cores. A representación da man é unha icona habitual na súa expresión, *Recortables* son siluetas de mans que debuxan sombras. O texto que Menchu escribe, “Territorio de sombras”, é a mellor aproximación á peza que nos presenta.

Jorge Barbi propón unha secuencia fotográfica de 1993, *Pasto de vacas*, realizada en La Liébana, Cantabria. Trátase dunha representación case teatral que ten como protagonistas a unhas vacas. Como se actúa con vacas? Á beleza da secuencia fotográfica, acompaña un texto escrito polo autor no cal relata con todo detalle a filosofía da obra e o complexo proceso de realización. A visualización conxunta de obra e texto é unha documentación única, valiosa, o espectador pode acceder á totalidade do que visualiza, non hai segredos.

Francisco Leiro elixe, entre a súa extensísima produción, a obra *Rollito de primavera*, de 1994, que el considera significativa da súa etapa de finais dos 80 e 90. Na publicación, aparece un texto escrito entre el e mais eu e, nesa conversa, descubrimos moitos aspectos de *Rollito de primavera*. Leiro opina que cada artista fai unhas 10 ou 15 obras que marcan a súa traxectoria, o resto é parte da evolución –*Rollito de Primavera* é unha desas 15. Tamén di que é unhas das súas obras preferidas. Estamos, por tanto, ante unha peza moi importante na traxectoria do artista, unha peza que curiosamente pertence á súa colección. Como escultor que é, insiste en relatar as calidades escultóricas de *Rollito de primavera*: volume, movemento, equilibrio; unha análise da pureza da obra.

Pamen Pereira elixe unha obra vinculada coa súa propia experiencia vital, un traballo modelado paralelamente ao aleitado do seu fillo. Aleitar é como un ritual; darlle o peito, o alimento a un bebé, unha vez tras outra, tamén é o ritual do vínculo entre a nai e o fillo. As mans de Pamen foron modelando o alimento na forma dunhas eternas montañas, algo que é para sempre como o vínculo entre nai e fillo. Montañas de unto, de alimento, de vida. O unto é un alimento moi importante na tradición rural galega; outro ritual, a matanza do porco unha vez ao ano, a preparación do alimento para todo este tempo. O unto é a graxa do ventre do porco que é conservada para ser usada como sabor especial das comidas, especialmente no caldo. O sabor do unto na comida é xa inesquecible para aqueles que o comemos na infancia,

hoxe é, para moitos, a nostalgia do sabor a unto. *Gabinete de traballo* é, por todo isto, unha obra densísima.

O despertar, de 2001, é o traballo de **Manuel Vilariño** que aparece nesta exposición. A min, o traballo de Vilariño sempre me inquieta, hai algo nel que fai que non me sinta cómoda ao seu lado, é unha cuestión de sensibilidade persoal. Non obstante, *O despertar* é unha obra que me relaxa, creo que podería estar diante dela horas imaxinado mil historias de vida poética. Sinto como un efecto contrario, a visualización do conxunto da caveira e a candeia acesa son para min un despertar á vida, a posibilidade de visualizar o pasado, non así de volver atrás ao pasado. Non é recuperar, é gozar; non é melancolía, é realidade. A intensidade é multiplicada por tres, e así a duración temporal do sentido no dilatado espazo de tempo que vai da morte á vida, á morte...

Vicente Blanco preséntanos o seu vídeo *The prol thing*, 2006. A cidade de Berlín é un referente da súa traxectoria artística. A primeira viaxe que realiza a este destino é en 2004, polo que *The prol thing* é unha obra dos primeiros tempos. O dinamismo da cidade de Berlín envolve o creador, a convivencia de ideoloxías e utilizacións entre presente e pasado recente, os constantes cambios de uso dos edificios adoptando o presente... O restaurante Kino Internacional é un deses exemplos: un predio suxeito á política da imaxe, que non fai posible gravar no seu interior. No entanto, ten que existir unha forma de conseguir esa gravación, e iso é o que fai Vicente: crea un documento cinematográfico que nos permite ver o interior do edificio. Como o fai? Mesturando o representado nun xogo de postais que a xeito de recordo se venden na entrada do cinema co vivido e a documentación procesada a través da imaxinación e a experiencia. O resultado é dunha gran beleza técnica; o espectador pode estar, mentres dura a presenza da imaxe, no interior roubado do restaurante Kino Internacional.

Carme Nogueira, *Nos camiños*, 2007. Segundo Carme, esta é unha obra que considera moi importante na súa traxectoria artística. *Nos camiños* é unha peza moi ampla, tanto no seu contido coma na súa realización. Está formada por unha enorme maqueta de 4 x 2 metros, 4 vídeos e unha caixa de luz; nesta exposición estará a caixa de luz e un vídeo. O traballo de Carme Nogueira ten unha importante carga social, as súas creacións implican o lugar e os seus contidos. Neste senso, *Nos camiños* é un proxecto que forma parte doutro máis amplo levado a cabo polo Centro Galego de Arte Contemporánea, un proxecto de investigación e experimentación artística arredor das diferentes relacións socioespaciais en Galicia titulado *A trama rurbana*. Carme desenvolve a súa actividade nun momento social concreto, a situación da ordenación municipal do barrio de Lavadores de Vigo. Ao longo de meses, Carme traballa

sobre a cartografía do barrio implicando os seus habitantes, constrúe unha maqueta de grandes dimensións, de 4 x 2 metros, cun grupo de mulleres do barrio.

Salvador Cidrás elixe *Consumindo xuventude*, 2008. Unha obra que sorprende polo seu gran formato fronte á inmediatez da súa realización: 120 debuxos en A4 realizados con rotuladores Edding. Para afrontar a súa creación, precisamos desentrañar a súa harmonía, son 120 retratos de rapaces adolescentes de diferentes tribos urbanas. O encadramento do plano americano forzado coloca a estes rapaces nunha pose incómoda. Pese a ser retratos, non é relevante o nome do retratado, as identidades poden ser intercambiáveis. Salvador sitúa esta obra nun momento concreto da súa expresión creativa, cando retoma o debuxo que ata ese momento fora utilizado por el como medio de esbozo de ideas. *Consumindo xuventude* é unha reflexión e representación do mundo adolescente masculino, un tema no que traballa o artista.

De 2008 é tamén a obra que elixe **Rubén Santiago**, *Is it work*. As propostas deste creador acostuman a ser sinxelas de presenza pero conceptualmente contundentes. O traballo que nos presenta é un exemplo. Situado na entrada do campo de concentración de Auschwitz, baixo o texto forxado en ferro *Arbeit machts frei* ("o traballo libera"), pasan os turistas que visitan este lugar do horror. Tan só con nomear este espazo, todos imaxinamos as escenas de terror e exterminio vividas polos que foron os seus habitantes. Todos os lugares teñen a súa historia, boa ou mala, que pode ser visitada; a este lugar de calafríos tamén acoden os turistas. No vídeo *Is it work*, os turistas entran por esta porta, ataviados como tales, pero o xogo de Rubén é facer que volvan sobre as súas pegadas para saír de costas novamente pola porta que entraron. Coma se todas as almas exterminadas no pasado puidesen volver facilmente sobre os seus pasos e recuperar as súas vidas.

Xoán Anleo está presente cunha vídeo-instalación formada por tres vídeos, realizados en 2009, baixo o título *Niteroi / Cuarto 109 / Densidade relativa, velocidade controlada*. Anleo é un incansable viaxeiro que traballa na viaxe. Os tres vídeos que presenta foron realizados nunha estancia en São Paulo e Rio de Janeiro. As tres proxeccións forman unha especie de bucle, comezan coa presentación do home como individuo e este é o protagonista. Xoán investiga sobre este individuo, quere saber da súa existencia e empeza por situalo como un punto aquí, a súa sexualidade, os seus roles, os seus límites. Pero o artista quere saber máis e mergúllase nos seus obxectos, nos seus desexos, no xesto inmediato. Xoán dinos: *desexar é querer, querer é buscar, buscar é escoller*; ao que eu engado, elixir. Despois do xesto inmediato, vén a casa cos obxectos propios e a opción do hotel cos obxectos elixidos por

outros. Despois do barrio, Niterói, vén a cidade, Rio de Janeiro, e a localización do individuo nesta, mestúrase coa masa, perde identidade que necesita volver a recuperar co regreso á casa, ao xesto inmediato, aos obxectos, ao punto aquí como individuo. E así comeza de novo o bucle da existencia do individuo, que como nos di Xoán: *pode verse inmerso na súa soidade*.

O inicio de *Estamos trabajando en ello (Estamos a traballar niso)*, de **Rita Rodríguez**, está tamén en 2009. Mentres Anleo traballa no Brasil, Rita está en Barcelona, no Centro Hangar. Rita fai unha primeira proposta para a exposición, unha peza sonora. Máis tarde, a peza está noutra mostra e Rita decide cambiala por un vídeo... Eu quedei cativada pola descoñecida peza sonora, xa que, aínda sen saber nada dela, era a que eu desexaba. Cando a escoitei por primeira vez, quedei gratamente sorprendida e souben con certeza que esa tería que ser a peza de Rita na mostra. Falamos sobre a súa localización na exposición, as dúas a visualizamos saíndo dun dos grandes cilindros do MIHL, recibindo ao público, e así será exposta. A peza está tamén composta dun texto que relata o proceso de creación, este escrito acompaña a obra e aparece recollido nesta publicación. Case non vou a dicir nada máis sobre esta creación e que sexades vós os que vaiades directamente ás palabras de Rita.

A obra de **Félix Fernández** tarda tamén dous anos en tomar forma definitiva, xa que 33 foi realizada en 2010-2011 e, cando a elixiu, era o seu último vídeo acabado. Trátase dun traballo elaborado en Nova York coa concesión da Bolsa Fenosa de artes plásticas para a realización dun proxecto no estranxeiro –unha bolsa que serviu para que tantos artistas galegos puidésemos facer os nosos proxectos no exterior–. 33 é a historia dun personaxe de ficción que nos presenta a súa ordenada e materialista vida a través de cifras que poden ser manexadas como datos estatísticos. Este traballo si está inmerso nun marco histórico-social concreto, as políticas neoliberais que hoxe dirixen o mundo. Félix fai referencia á simultaneidade da gravación do vídeo coa publicación de Wikileaks da información secreta dos servizos de intelixencia estadounidenses. Na narración de 33, as emocións están totalmente controladas, vivir é repetir un esquema. Mais Félix acompaña o seu vídeo doutro texto titulado “Todo cambia”, onde, en pequenos relatos, nos conta experiencias da súa estancia neiorquina; nestes si entran os sentimentos e os conflitos persoais, as dúbidas sobre as decisións correctas.

Amaya González Reyes elixe a obra *Mitose*, de 2011. A artista escribe un clarísimo texto para a publicación no que explica o que foi para ela o proceso de comezar coa proposta da obra preferida para pasar despois á obra elixida. Ela nomea a obra preferida: *Sen título*

(*Contemplacións*), de 2006; para ela, a súa mellor creación. A súa decisión para a obra elixida é outra, *Mitose*. Non a considera a mellor, pero quere darlle un valor engadido porque a quere moito. Do xeito que presenta Amaya a *Mitose*, pode ser un exemplo da filosofía deste proxecto. Elixe unha obra que quere, que fixo coas súas mans, unha forma que ben pode ser un corazón ou un cerebro, a emoción e a razón. Para min, a elección de Amaya, como a explica ela, é o mellor exemplo da idea da exposición: *Mitose* é elixida e preferida á vez.

Antonio Murado tivo totalmente claro cal sería a súa obra elixida, sería a última realizada. Neste caso, a miña proposta coincide coa do artista, non saber cal será a obra resultante. Murado traballa para esta exposición, o que non sei é se, cando foi pintado o cadro *Elsie*, lle inseriu a calidade de elixido. Ao longo do desenvolvemento do proxecto, cada obra era única e especial, as que xa existían eran máis fáciles de tratar, pero no caso de *Elsie* era un nacemento. Penso que a distancia física que me separaba da creación era o que máis me intranquilizaba. Cada día imaxinaba a Antonio no seu estudio pintando, pincelada tras pincelada; eu agardaba, ata que un día me dixo que daba a obra por rematada. Imaxino a *Elsie* fráxil, a materialización dun suspiro, dun excelso poema, esta fragilidade faime sentir medo de que non soporte a travesía do océano Atlántico. O proceso da viaxe de *Elsie* está sendo proporcional á súa condición especial. Murado escribe un texto inquietante que acompaña o cadro; fala do proceso de creación, da necesidade de estar sempre alerta ante calquera fallo, accidente, colapso, e desexa que estes sucedan para atrapalos. Ata que o alento de *Elsie* non chegue a Lugo, seguirei pensando no accidente que o pode cambiar todo.

Mar Vicente elixe a última obra realizada, incluso podemos dicir que traballa para o espazo desta exposición segundo as súas formulacións creativas. A creadora busca alterar o espazo arquitectónico coas súas propostas de instalación; utiliza os elementos da arquitectura, neste caso unha columna, para colocalos nun lugar que o altere. Fiel á súa forma de traballar, creou para os espazos do MIHL. A mala colocación dunha columna nun espazo arquitectónico pode ser un gran erro habitacional. Mar introduce este elemento para romper coa harmonía buscada na arquitectura co fin de que o espectador tome maior conciencia ante o que se atopa. No espazo do MIHL en que vai colocada, *Columna* cumpre este propósito. Así, unha vez sitúa a súa columna, sabe que ten toda a atención do espectador. Mar fálanos de peza habitada, a calidade habitacional da arquitectura, a súa creación non está rematada ata que se produce a relación entre obra e espectador. Pero, como é esa columna? É branda, construída con tea pintada, que deixa ver o seu interior e, por tanto, o eventual, o non agresivo da súa presenza. É de cores verde, vermello e amarelo. É arquitectura penetrable.

A proposta de **Jesús Otero-Yglesias** é quizais a máis complexa do proxecto. De feito, para ser explicada, precisa da presentación dun novo proceso de creación. A asociación cultural Arte en Tránsito, responsable das actividades educativas da exposición, ten entre os seus obxectivos a produción de obras de arte para a súa integración no ámbito público. É a asociación a que xestiona a obtención dos custos de produción e a futura localización da obra creada. Nesta exposición, a proposta que me fai Arte en Tránsito é ver a posibilidade de aplicar esta forma de traballo a unha das obras elixidas e, así, o único artista que propuxo unha actualización da súa foi Jesús Otero-Yglesias. Creou unha obra nova que actualizaba outra existente, *Desprazamentos e condensacións* (2007), que cambiou o seu título por *República*. O contacto entre a asociación e Jesús Otero-Yglesias tivo como resultado a obra que se presenta na exposición: *Caos, mercado e voracidade* (2012). Este novo xeito de creación ten o seguinte proceso: Arte en Tránsito elixe un lugar para situar unha obra de arte no ámbito público e un artista que considere acertado para a súa proposta, neste caso Jesús Otero-Yglesias. A asociación asume o custo de produción da obra e uns honorarios para o artista (que neste caso rexeita cobrar por considerarse parte do proceso de experimentación dunha nova forma de traballo). O diálogo entre a asociación e o artista é fundamental para a realización do proxecto.

Caos, mercado e voracidade está formada por un grande acuario cheo de pirañas que son alimentadas ao longo da exposición con carne de cordeiro. Toda a obra é unha gran metáfora do mundo actual, está chea de símbolos que o artista vai introducindo cuidadosamente e que nos explica con todo detalle no texto que escribe. Sobran as explicacións sobre a presentación, un mundo neoliberal que devora os seus cidadáns. A obra de arte seguirá o seu camiño ao ser depositada nun lugar non museístico para o seu gozo público. A obra mudará, as pirañas desaparecerán e virán amables peixes. Que pasará coas pirañas? Jesús Otero-Yglesias ten preparado para elas outro ritual de devoración.

O concepto e título orixinario deste proxecto naceu como A Obra Preferida e así quería eu que fose escollida a obra que participaría na exposición, como preferida. Despois de seleccionar os artistas, comecei a falar persoalmente con cada un deles, contándolles de primeira voz a proposta. Moitos entenderon a palabra preferida nun abano de posibilidades, pero algúns manifestaron o seu total descontento coa proposición de elixir a obra preferida: *eu non teño ningunha obra preferida; para min é imposible decantarme por unha obra preferida fronte ás outras; non podería; sinto non poder participar no teu proxecto xa que eu non teño unha obra preferida etc.*

Foi así como as emocións comezaron a mobilizarme e facerme volver sobre a idea orixinaria. Con sinceridade, custábame moito entender esta discordancia, eu cría totalmente no proposto mentres que os outros receaban. Cumpría resolver o conflito. Foi nunha conversa cun dos creadores que participa na exposición cando saíu a palabra elixida, a manifestación de sentirse cómodo neste termo: *eu si podería elixir unha obra en relación coas outras, con esta variación si podería participar na exposición*. Tras comentar esta modificación cos outros creadores, todos parecían máis relaxados co cambio. Decidín facer a modificación do título por A Obra Elixida, comuniquéillelo aos participantes e todos recibiron de bo grado a variación. Con este consenso, comezou o bo discorrer do proxecto que se presenta.

Non obstante, calmados os outros, eu seguíaalles a dar voltas ás dúas palabras, máis aínda cando case dun xeito inmediato comezaron a chegar as propostas das obras elixidas. Cada achega traía unha calidade: *a obra que supuxo un cambio na miña traxectoria artística, unha obra moi especial dun momento concreto, a última obra creada, revisar unha peza anterior e modificala para a súa exhibición actual...*

Ao longo desta publicación, teredes a oportunidade de descubrir o especial de cada obra e o porqué ela. Como autora e coordinadora do proxecto, a miña grande ilusión estaba en ser capaz de traer a creación que cadaquén quixese sen ter que facer ningún cambio. Digamos que o azar foi xeneroso e case a totalidade das obras estaban en Galiza e pertencían ás coleccións dos artistas, dúas á colección do CGAC e unha á colección privada, o que facilitaría enormemente a súa localización e o transporte. As únicas excepcións eran: Menchu Lamas, que tiña a súa en Madrid; Antonio Murado, en Nova York (no seu caso a calidade de enviar a última obra creada), e Mar Vicente, en Viena (creación realizada especificamente para a mostra). Os vídeos viaxaban dun xeito máis fácil dende Vigo, Madrid e Barcelona. Dende o punto de vista persoal, é un gran logro poder mostrar a obra que cada artista considerou apropiada para esta exposición, tendo, claro está, por aliado o azar.

Elixir e non preferir. O que acontece entre estas dúas palabras, cando unha é sinónima da outra:

Preferir é gustar máis unha persoa ou cousa que outras; sentir inclinación cara a algo que en certo modo produce pracer. Elixir é preferir unha persoa ou cousa a outras para un fin e tamén ten o significado de nomear por elección para un cargo, un premio etc. Comezan, entón, os matices. Preferir é gustar, elixir é preferir. Preferir é sentir inclinación por algo que nos produce pracer, polo que non obriga a elixir, mentres que elixir si obriga a tomar unha decisión. O título da exposición ben podería ser Elixida a Obra Preferida.

Sigamos.

Elixir e preferir comparten outros sinónimos: escoller, seleccionar, favorecer. Todos eles se refiren á elección entre unha ou máis cousas ou persoas que se consideran mellores ou adecuadas para un fin; outorgar favor, beneficio. Elixir distingue o electo, o que foi elixido para unha dignidade, electo para un emprego, para un cargo.

O preferido engade un afecto ao elixido: querer, desexar posuír algo, amar, ter amor a persoas ou cousas; ten ao amor como ese sentimento que atrae unha persoa cara a outra. Mimar, tratar con mino, con excesiva condescendencia. O desexado, a atracción por algo ata o punto de querer posuílo. O preferido introduce os sentimentos na elección e a calidade do compromiso emocional na decisión. Falamos de desexo, de amor. Estas calidades quedan fóra do elixido que nos sitúa na elección do adecuado.

Ante isto, as miñas dúbidas comezan a aclararse: os artistas preferían elixir e tomar a decisión dende o adecuado. O amor, o desexo, o mimo que dá o preferido, a decisión peneirada polos sentimentos, é a opción menos cómoda. Pode parecer estraño, a creación artística sempre se situou no mundo do imaxinario, da explosión interior dos afectos. Esta exposición contén, entón, as obras elixidas.

Referíndonos ao suxeito, os termos o preferido e o elixido parecen ampliar a distancia. O preferido é aquel que responde ao amor, ao desexo; o preferido acostuma a ser positivo. O preferido inclúe certa ocultación que é desvelada ao ser preguntado, o actor preferido, a cor preferida, ou certa dúbida ou malestar na resposta, o fillo preferido. O preferido parece non presentarse con razóns obxectivas.

A figura do elixido é moito máis ampla. O elixido responde a uns valores ou unhas características medibles. Elixido para un cargo, electo para un fin. Permitíndeme que remate este texto cunha referencia a unha das miñas paixóns, a ficción científica futurista. Curiosamente, unha alusión á figura do elixido está no universo de *A guerra das galaxias*, onde o Elixido era unha antiga lenda Jedi que prevía que chegaría un ser con tal afinidade coa forza que lle restablecería o equilibrio a ese campo místico da enerxía, destruíría os Sith, os causantes do desequilibrio co uso do lado escuro da forza. Anakin Skywalker era o Elixido.

O elixido é agardado, é visualizado no pasado, vén do futuro para resolver o presente. O elixido é o máximo, a solución, o supremo; cando se fai presente, xa non queda nada que dicir, tan só queda esperar.

The Chosen Work. Galician Artists of the Last 30 Years. *Monica Alonso*

The Chosen Work, Galician Artists of the Last 30 Years opens the temporary exhibition programme of the MIHL Museum (Interactive History Museum of Lugo). The idea of working with contemporary Galician art has always been on the table. It was in my hands to conceive a project that made research about that subject visible. I was clear about certain premises: working with what is ours, as opposed to the great level of cultural internationalization of the present time; applying a present interpretation of the active Galician art scene, disregarding generation and age gaps; making visible Galician art of the past 30 years...

This exhibition wants to give artists a voice, allowing them to choose their own work, which can have any character: it can speak of their trajectories, of their life as artists, it can be their hated work, the feared one, they can revisit an old piece they consider needs to be updated or installed in a different way. Any proposal about the chosen work is valid. Thus, both general public and specialists will be able to make their own reading of artists' creative trajectories. Information and direct creation in the voice of artists.

Works of art come from artists, and once they are born they have a voice, although they can never break apart from their origin. When a work of art is born it is exposed to life's ups and downs. Other people see and want them for many different reasons. Other people get to choose the work of art: public, collectors, art gallery owners, museum directors, foundations, critics, curators. Choices are made based on preference, personal taste, sensitivity, interest or timing. The artwork is picked among many others for particular reasons and thus, it is given its own space. Artists must watch from a distance. What would happen if artworks were to go back to their authors?

Artists will choose one of their pieces to be introduced as such. This tour around various generations of artists of the past 30 years results in a wide variety of proposals. It is also an experimental exhibition that will gather together an array of artworks we know nothing of. Some pieces may be from the same time period, or completely apart, unexpected. Artists will choose their work; they will make a decision and contextualise it, providing information of interest, talking about parallel historic events, and so on. All this information will accompany the artworks in the exhibition.

Thus, The Chosen Work is born. A completely experimental exhibition, where every artist is asked to choose any of his or her pieces –as some of these artists started working in the 1980's, we may find pieces from any period since that time and this will result in a 30 years retrospective–, contextualise it and justify their choice. In order to do so I made up a brief questionnaire for them. They may also present a text of their own or one written by someone else, for that matter. The questionnaire goes as follows:

-Why did you choose this piece?

-Talk about it.

-What would be the main characteristic of your piece within the context of the exhibition?

-Contextualise your work.

-Is there any historic or social event related to the creation of this work?

-Would you like to include any documentary material?

Answers were rich and varied. Some artists adopted the questionnaire format, others wrote a personal text, included text by someone else, or a mix of these options. The result can be seen in this publication. The design is a response to the theory body of the information provided during the preparation of the exhibition.

“Research” is a word I am comfortable with, and I use it to define my work. I wanted to use this method of work in this project. This is the first time I organise an exhibition. The experiment was very important to me and I expected to be surprised. I was going to gather together a collection of works I knew nothing of. For starters, I did not know their dimensions, but I knew they would be “the chosen ones” and, therefore, they would have high artistic value. They would all have to coexist within a space and a discourse; what put me at ease was the notion that all of them would be able to fully stand on their own. Providing artists had freedom of choice, I expected “any” proposal. I was excited to find out which works would be submitted, as they could be any piece from 1980 up to September of 2012 (last date of receipt).

I think it is wonderful to have a piece of 1990 by **Menchu Lamas**, *Cut-outs*. This artist usually works with large formats, in a way she describes as penetrating the painting. This magnitude allows the public to access the dimension of “expanded painting”. Because Menchu Lamas is a painter of expressive shapes and colours. The hand is a common icon in her work. *Cut-outs*

depicts an array of hand silhouettes painting shadows. Menchu's text, *Territory of Shadows*, is the best explanation for her piece.

Jorge Barbi submits a photographic sequence, *Cows grazing* made in 1993 in La Liebana, Cantabria. It is almost a theatre representation starring a group of cows. How do you act with cows? The beauty of the photographs comes hand in hand with a text written by the artist recounting in detail the story of his journey and the philosophy behind his work. Watching the artwork and the text together is a unique, valuable experience: the public can access the whole thing and there are no secrets.

Francisco Leiro chose among his vast production the piece *Egg roll* made in 1994. He considers it a significant example of his work during the late 80's and early 90's. In this publication we will find a text written between him and I. In this conversation we found out many things about *Egg roll*. Leiro thinks that an artist produces about 10 or 15 significant pieces in his or her trajectory; the rest are just part of an evolution. *Egg roll* is one of those 15 works, and one of Leiro's favourite pieces. Therefore, we find ourselves before a landmark in the artist's trajectory, and surprisingly, a piece that belongs to his private collection. Leiro, who is after all a sculptor, insists on the sculptural qualities of *Egg roll*: volume, movement, an balance; it is an analysis of the purity of the piece.

Pamen Pereira chose an artwork related to her life experience, a piece she modelled while breastfeeding her child. Breastfeeding is a ritual, feeding a baby time and again; it is also a ritual of the bond between mother and child. With her bare hands Pamen modelled food into the shape of eternal mountains, something that remains forever, as the bond between mother and child. Mountains of lard, mountains of food, mountains of life. Lard ("unto") is a food of great importance in rural Galician tradition. Another tradition: the slaughtering of the pig, once a year, and the preservation of the resulting food. Lard is the grease found in the belly of the pig, preserved for flavouring meals, especially "caldo" (a traditional meat and vegetable Galician soup). The taste of lard is unforgettable to all of us who tasted it in our childhood. Today, many feel a longing for the taste of lard. Then, for all these reasons, *Workshop* is an extremely dense work.

The awakening of 2001 is **Manuel Vilaríño** chosen work for this exhibition. Vilaríño's work always unsettles me, it has a certain quality that makes me feel uncomfortable around it, it is a matter of personal sensitivity. However, *The awakening* is a relaxing piece. I could sit in front of it for hours imagining a thousand poetic stories. I feel the opposite effect; watching the skull

and lit candle feels like awakening to life, to the possibility of watching the past, as opposed to going back to the past. It is not revisiting, but enjoying; it is not melancholy, but reality. Intensity is multiplied by three, and so is the time length of the meaning in the long timeframe that goes from death to life, to death again...

Vicente Blanco presents his video *The proll thing*, 2006. The city of Berlin is a referent in his artistic trajectory. His first trip to the city was in 2004. Then, *The proll thing* is one of his early works. The dynamism of Berlin envelops Vicente; the coexistence of ideologies and uses of the present and the recent past, the constant adaptation to the present in the usage of buildings. Kino International restaurant is an example of that. This building follows an image policy that prevents from recording inside. However, there has to be a way to film it, and Vicente finds it and creates a film document that allows us to see the interior of the building. How does he do it? Mixing a set of gift postcards sold at the entrance of the cinema with his experiences and all the information recovered through imagination. This results in a piece of great technical beauty. In the presence of this image, the public can enter Kino International uninvited.

Carme Nogueira, *On the roads*, 2007. Carme considers this piece a landmark in her artistic trajectory. *On the roads* is a vast piece in both content and making. It consists of a large model of 4 x 2 metres, four videos and a light box. One of the videos and the light box will be exhibited here. Carme Nogueira's work has a strong social element, her project includes a place and its contents. In this sense, *On the roads* is part of bigger project of the Galician Museum of Contemporary Art (Centro Galego de Arte Contemporánea, CGAC). It was a project of artistic investigation and experimentation about socio-spatial relations in Galicia called "The rural and urban scene". Carme works in a specific social moment, the situation of the municipal planning of Lavadores neighbourhood in Vigo. Over several months, Carme worked with the cartography of the neighbourhood engaging its inhabitants and finally building a model of large dimensions, 4 x 2 metres, with the help of women of the neighbourhood.

Salvador Cidrás chooses *Consuming youth*, 2008. The most surprising features of this piece are its large size and the immediacy of the technique: 120 drawings in A4 format made with Edding markers. To confront this artwork we must work through its harmony. There are 120 portraits of teenagers of various urban tribes. The unnatural three quarter shot framing puts the youngsters in an uncomfortable pose. Despite being portraits, identities are irrelevant and interchangeable. Salvador places this work in a certain moment of his creative expression, when he picks up drawing again, which he had used for sketching up to that time. *Consuming*

youth is a meditation and illustration of the teenage male world, one of the themes in the artist's trajectory.

Rubén Santiago also chose a piece from 2008, *Is it work*. Santiago's proposals are usually simple in appearance, but conceptually blunt. This work is an example of it. It is located at the entrance of Auschwitz, where tourists that come to visit this place of horror walk under the phrase forged in iron that reads "Arbeit macht frei" (Work makes you free). Just by naming this place we imagine scenes of terror and extermination that occurred to its former inhabitants. Every place has a history, good or bad, that can be visited, and so this horrifying place also receives tourists. In the video *Is it work* tourists walk through that door dressed as such, but the game Rubén plays is to make them retrace their steps and walk backwards through the same door. As if all the exterminated souls could retrace their steps and get their lives back.

Xoán Anleo presents an installation of three videos made in 2009 under the title *Niteroi / Room 109 / Relative density, controlled speed*. Anleo is a tireless traveller who works during his journeys. These three videos were recorded during a stay in Sao Paulo and Rio de Janeiro. The three recordings work in a loop that starts presenting the man as an individual, and that is the main character. Xoán investigates about this subject, he wants to know about his existence and starts by placing him in the present, his sexuality, his roles, his limits. But the artist wants to know more and dives into his objects, his desires, his immediate expression. Xoán says: *wishing is wanting, wanting is seeking, seeking is picking*, and choosing, I add. After the immediate expression comes the house filled with personal objects, and another option, the hotel room filled with objects chosen by other people. After the neighbourhood, Niteroi, comes the city, Rio de Janeiro, and locating the subject within, mingling with the mass, losing an identity that he needs to get back when he returns home, to the immediate expression, to his objects, to the point where he stands as an individual. And thus, the loop of his existence starts again, an individual that can be immersed in his solitude.

Rita Rodríguez started *We are working on it* in 2009. While Anleo was in Brasil, Rita was in Barcelona working in the Centro Hangar, where she presented her first proposal for the exhibition, a sound piece. Later on, this piece went to another exhibition and Rita decided to replace it with a video... I was captivated by the unknown sound piece. Even though I knew nothing about it, I wanted it. When I listened to it for the first time I was pleasantly surprised and I knew for sure that it should be Rita's piece for the exhibition. We talked about where to place it in the exhibition, and we both imagined it coming out of one of the big cylinders of the

MIHL, greeting the public, and this is how it is going to be exhibited. The piece is accompanied by a text that explains the creation process and it can be found in this publication. I will not say anything else about this piece; I will let you read Rita's own words.

Félix Fernández spent two years giving shape to his piece. *33* was made between 2010 and 2011, and when he chose it was his latest work. He recorded it in New York while staying there with a grant from Unión Fenosa for plastics arts that gives artists the opportunity to develop a project abroad –a grant that has allowed many of us to work abroad–. *33* is the story of a fictional character who shows his organized and materialistic life through numbers that can be read as statistical data. This artwork relates to a specific historical and social context, the neoliberal politics that govern today's world. Félix mentioned the simultaneity of the recording of the video with the publishing in Wikileaks of confidential information of the American intelligence services. Emotions are completely under control in *33*, living is just repeating the same behaviour. A text entitled *Everything Changes* accompanies Félix's video. It is a compilation of short stories where he relates experiences of his stay in New York. In these stories we can find feelings and personal conflicts, as well as doubts about making the right choices.

Amaya González Reyes chose *Mitosis*, from 2011. She wrote a crystal clear text for this publication where she explains how she faced the change in the project from a favourite piece to a chosen piece. She picked as her favourite work *Without a title (Contemplations)*, 2006, which she considers her best piece. However, her pick for "the chosen one" is a different one, *Mitosis*. She does not consider it her best work, but loves it very much, and that gives it some added value. As Amaya presents it, *Mitosis* may be an example of the philosophy of this project. She chooses the piece she loves, the one she made with her own hands, a shape that may just as well be a heart or a brain, emotion and reason. I think Amaya's choice is, as she explains it, the best example of the idea of this exhibition: *Mitosis* is, at the same time, favourite and chosen.

Antonio Murado was clear about which piece to choose, it would be his latest work. In this case, my proposal meets the artist's, not knowing which would be the resulting piece. Murado worked for this exhibition. What I ignore is whether he gave his painting *Elsie* the character of "chosen" while creating it. During the development of the project, each piece was unique and special. Those that already existed were easier to treat, but *Elsie* was a birth. What unsettled me the most was the physical distance. Every day I pictured Antonio painting in his study,

stroke after stroke; and I waited until the day he told me he had finished his work. I imagine *Elsie* as a fragile materialization of a sigh, a sublime poem, and this fragility makes me fear the painting will not endure crossing the Atlantic Ocean. The travel arrangements for *Elsie* are proportional to its special condition. Murado wrote a disturbing text to accompany *Elsie* where he speaks of the creation process, of the need of being alert to any potential mistakes, accidents, collapses, wishing they happen to catch them on time. Until *Elsie's* breath does not arrive in Lugo I will be thinking about an accident that could change everything.

Mar Vicente chose her latest work. We could even say that she worked for the space of the exhibition according to her creative approach. *Column* is a green column placed in the space of the exhibition. Mar Vicente attempts to alter the architectural space with her proposal of installation. She uses architectural elements, a column in this case, to place them in an altering place. Loyal to her way of working, she created for the MIHL. The misplacement of a column in an architectural space can be a housing mistake. Mar introduces this new element to disrupt the harmony of the architecture in order to make the public more aware of their surroundings. *Column* fulfils this role in the space of the MIHL. Once she has placed her column, she knows she will get the public's full attention. Mar speaks of the inhabited piece, of the housing quality of architecture; her work is not finished until the interaction between piece and public is not achieved. But how is this column? It is soft, made of painted canvas, leaving its interior visible and therefore, its presence is incidental and non-threatening. It is penetrable architecture.

Jesús Otero-Yglesias's proposal might be the most complex of all. In fact, in order to explain it, I first need to introduce a new creation process. One of the objectives of the cultural association Arte en Tránsito (Art in Movement), in charge of the educational activities related to the exhibition, is producing art works and integrating them into the public arena. This association obtains and manages the production costs and future location of the created artwork. For this exhibition, Arte en Tránsito proposed applying this line of work to one of the chosen pieces and thus, the only artist that suggested an actualization of a previous work was Jesús Otero. He created a new piece updating a previously existing one, *Displacements and Condensations*, 2007, and he switched its title to *Republic*. The contact between the cultural association and Jesús Otero-Yglesias resulted in the piece presented in the exhibition: *Chaos, market and voracity*, 2012. This new way of creating art follows a certain process: Arte en Tránsito chooses the location for an artwork in the public arena and an artist they consider adequate for their proposal, in this case, Jesús Otero-Yglesias. The cultural association takes care of the production costs and the artist's salary (in this case, Jesús Otero-Yglesias refused any payment because he

thought of himself as part of the research on a new way of working). A fluent dialogue between the association and the artist is paramount to the execution of the project.

Chaos, market and voracity is made up of a large aquarium full of piranhas, fed with lamb meat during the exhibition. This piece is a metaphor of the current world, it is full of symbols that the artist has carefully introduced and thoroughly explained in the text he wrote. There is no need for further explanation about the presentation, a neoliberal world that devours citizens. This work of art will finally be placed in a non-museum space for public enjoyment. The piece will transform, the piranhas will disappear and kinder fish will come. What will happen to the piranhas? Jesús Otero-Yglesias has lined up for them yet another devouring ritual.

The concept and original title of this project was *The Favourite Work*; I wanted the chosen artworks just that, favourite ones. Once the artists were selected, I began a series of personal conversations with each of them to explain first hand my proposal. Most of them understood the word “favourite” as an array of possibilities, but some expressed their complete disagreement with having to pick a favourite piece. *I do not have a favourite work; I find it impossible to declare my preference for a single piece; I could never do it; I regret not taking part in your project, but I do not have a favourite work.* Thus, emotions moved me and made me go back to the original idea. Honestly, I had difficulty understanding this conflict; I totally believed in the proposal while others were wary about it. The conflict had to be resolved. During a conversation with one of the participants in the exhibition the word “chosen” came up. It was the manifestation of feeling comfortable with the term; *I could choose one of my works rather than others, with this variation I could take part in the exhibition.* I explained this change to the other artists and they all felt more relaxed. I decided to switch the title to *The Chosen Work*, I told the participants and they welcomed the change. With this agreement, the development of the project started to run smoothly.

However, despite having eased the tension, I could not get out of my mind those two words, especially when almost immediately the first proposals of chosen works started to arrive. Each contribution had a different character: *the work that changed my artistic trajectory, a very special work at a particular time, my latest work, revisiting an old creation and modifying it for this exhibition.*

Throughout this publication you will discover what makes each piece special and why they are here. As author and coordinator of the project, I looked forward to bring here the pieces each of them wanted without having to make any changes. I was lucky and almost all the artworks

were in Galicia and belonged to the artists' personal collections, two of them to the CGAC and one to a private collection. This made it easy to locate and transport them, with the exception of Menchu Lamas, who had her work in Madrid, Antonio Murado in New York (in his case, he was going to send his latest work), Mar Vicente in Viena (a piece created specifically for the exhibition). Videos travelled easily from Vigo, Madrid and Barcelona. I believe it is a great achievement having been able to bring the pieces each artist wanted, always with the luck on our side.

Choosing, not favouring. What happens to these words when they are synonyms?

To favour is to feel preference for someone or something; to be inclined to something that, somehow, produces pleasure. To choose is to select someone or something as being the most appropriate to an end. Appoint by election to a specified position or award. Here we start with the nuances. To favour is to like, to choose is to favour. To favour is to be inclined to something that produces pleasure. Favouring does not imply choosing, choosing does imply decision-making. The title of the exhibition could then be: Choose your favourite work. Let's continue.

Choosing and favouring share other synonyms: picking, selecting, preferring, they all refer to the choice of someone or something as being the most appropriate to an end of two or more alternatives; award, give benefit. Choosing distinguishes the selectee, the one elected for a position, a job or a rank.

The favoured one adds affection to the chosen one; to want, to desire something; to love, loving people or things, regarding love as a feeling that brings people together. To pamper, to treat with care, with excessive condescendence. The desired, the attraction for something to the point of wanting to own it. The favourite brings feelings to the choice and the emotional compromise of the choice. We are talking about desire and love. These qualities cannot be found in the chosen one, which brings us to the election of what is appropriate.

With this in mind, my doubts started to clear up: artists preferred choosing and making their decisions from what it is appropriate. The love, desire and care implied by the favourite, the decision sifted through feelings is the least comfortable option. It may sound weird, as artistic creation has always been located in imaginary worlds, in the explosion of affection. Thus, this exhibition contains the chosen works.

About terms: the favourite, the chosen, they seem to increase the distance between them. The favourite is the one that responds to love, to desire; the favourite is usually positive. The

favourite includes some concealed elements that are revealed when asked about it, a favourite actor, a favourite colour. Or some doubt and discomfort in the answer, the favourite child. The favourite one does not respond to objective reasons.

The figure of the chosen is much wider. The chosen one responds to measurable values or characteristics. Chosen for a position, elected to an end. Allow me to finish my dissertation by mentioning one of my passions, futuristic science fiction. Oddly enough, a reference to the figure of the chosen one can be found in the Star Wars universe. The chosen one was an ancient Jedi legend that forecasted the arrival of a being with such affinity to the Force that would be able to restore its balance. The prophecy described the birth of a being with a strong affinity to the Force that would ultimately restore the balance through his use of the dark side of the Force. The chosen one was Anakin Skywalker.

The chosen one is awaited, visualised in the past, is coming from the future to solve the present. The chosen one is the maximum, the solution, the supreme; when it seems there is nothing left to say, we can only hope.

A OBRA ELIXIDA
Artistas Galegos dos Últimos 30 Anos

Jorge Barbi
Manuel Vilariño
Menchu Lamas
Francisco Leiro
Xoán Anleo
Pamen Pereira
Jesús Otero-Yglesias
Antonio Murado
Salvador Cidrás
Carme Nogueira
Vicente Blanco
Rubén Santiago
Félix Fernández
Mar Vicente
Amaya González Reyes
Rita Rodríguez

un proxecto de Monica Alonso



Jorge Barbi

Pasto de vacas

políptico de 9 fotografías | 48 x 29 cm c/u / 576 x 29 cm instalación | 1993

Pasto de vacas

No val de Otal do Pirineo de Huesca pacían dispersas unhas vacas e, dende unha lomba, un home, apoiado nunha vara, observábaas. O pastor contoume que as deixaba durante o verán neses pastos e que, ao comezar o inverno, as baixaba ás cortes do lugar. Ao preguntarlle se subía velas con frecuencia, díxome que cada quince días lles levaba sal, complemento mineral que non atopan no pasto, e, ante a miña sorpresa, describiu como se achegaban correndo cada vez que o vían chegar coas bolsas para lamber avidamente as pedras de sal.

Aquel mesmo día imaxinei varias cousas escritas con sal e comidas por un rabaño de vacas; cousas que non pagase a pena conservar ou que directamente desexásemos que desaparecesen. O ego sobrance é unha delas, e ese cómico ritual que nos liberase da súa carga inútil, outra forma de esfumarse.

Na casa debuxara polo miúdo todo o proceso nunha secuencia de nove viñetas, como debería verse o traballo finalizado en nove fotografías.

Durante o inverno en Madrid, Nacho Fernández animoume a presentar a idea á revista *El Europeo*, cuxo director, Borja Casani, acolleu con entusiasmo, pero o proxecto requiría dun financiamento maior que habería que buscar. Necesitaba, ademais, un fotógrafo profesional para asegurar un resultado que a miña pequena cámara non podía dar e

Javier Campano comprometeuse a iso.

Nos meses seguintes solicitei patrocinio a varias entidades e empresas: Xunta de Galicia, Deputación Provincial de Pontevedra, Fundación Botín de Santander, tres empresas lácteas, unha de pensos, Coca-Cola e Caixa Galicia. En ningunha conseguín axuda e, nesta última, ademais, explicáronme por que: no despacho atopábanse a responsable de cultura e o seu axudante. Cos debuxos do proxecto nas mans e con cara de sorpresa, ela expresou algo difícil de comprender: “isto é de bienal...!”. Máis tarde, o director da fundación, tamén desconcertado, despachoume con estas palabras: “... se se tratase de algo relacionado con Galicia, por exemplo hórreos, petróglifos... pero son vacas e ademais en Santander.”

Efectivamente era alí onde pensaba facelo, en La Liébana (Cantabria), onde tamén hai gando nos pastos de alta montaña. Teye Trueba púxome en contacto con Paco Pazo que, sendo director do colexio Altamira de Santander, se estableceu, a principios dos anos 70, en Luriezo, onde creou o albergue Beatus Ille, un exemplar centro para grupos escolares cunha experiencia pedagóxica avanzada para a época, coma unha aula aberta situada na natureza. Paco sería un intermediario perfecto para comezar as pescudas necesarias.

A finais de xuño hospedámonos na Posada Torcaz de Cahecho, a 2 km de Luriezo, onde coñecín a Toño Galnares, que, á fin, sería tamén determinante na consecución do traballo.

Paco presentoume o seu veciño Chema, agora xubilado, que sempre tivera vacas. Convidoume a cear e compartimos co seu amigo Venancio unha pota de fabas. Os dous coñecían todo sobre as gandarías de La Liébana. Expúxenlles o meu plan e chegaron á conclusión de que me conviría falar con Carlos Bejo.

Ao día seguinte, conseguín o seu teléfono e chameino. Na súa casa dixéronme que estaba fóra e que volvería en dous ou tres días.

Carlos Bejo era un indiano que emigrara a Venezuela, de onde volveu rico. Vivía confortablemente no seu chalé de Potes e posuía un bo número de vacas tudancas (autóctonas de Cantabria) pacendo nas faldras do Curavacas, nos altos de Pineda. Esa raza estaba sendo substituída na rexión por outras con máis rendibilidade pero el posuíaas co único afán de presumir desfilando á súa fronte polas rúas de Potes o día da festa grande e arrogarse o prestixio social que iso lle achegaba entre os seus veciños.

Tres días despois puíden entrevistarme con el. Non foi doado facerlle entender as miñas intencións e tívome enredado coa súa informalidade varios días máis. Non acudía ás citas

que concertaba nin contestaba aos meus recados telefónicos. A miña paciencia esgotábase e, cando xa pensaba en buscar noutro lugar, Paco, que era un bo pescador de troitas, díxome: "...eu no teu lugar aguantaba un pouco máis... xa soltaches bastante sedela". Unha semana despois, conseguín finalmente dobregar a súa arrogancia inflando a súa vaidade ao mostrarlle un número da revista *De Madrid*, onde a súa colaboración sairía destacada.

O seguinte paso era subir ás pradarias para buscar a localización axeitada antes de facer o traballo. Unha lomba onde colocar a cámara de costas ao sol e o máis perpendicular posible sobre a palabra de sal.

O punto de partida era Caloca, pero dende alí era necesario subir por unha pista de terra nun todoterreo. Concertei esa viaxe con Ramón, un veciño do lugar que tiña un Patrol, e, ao día seguinte, con víveres para un par de días, subimos ata a cabana de pastores, preto do Curavacas, dende onde exploraríamos a zona que pastaban as tudancas.

Chegamos con tempo para recoller algo de leña, facer o lume e acomodarnos para pasar a noite. O día seguinte amenceu cunha espesa néboa que impedía ver mais alá de 5 m; durou ese día e o outro tamén. Ao terceiro, recolleunos Ramón sen que vísemos máis que as paredes desconxuntadas do refuxio.

O tempo estragouse e a chuvia impediunos facer nada máis que non fose escoitar, esperanzados, o parte meteorolóxico. Unha semana máis tarde, volvemos subir á montaña. O pastor que coidaba as vacas de Carlos Bejo preveunos dos mastíns que gardaban outro gando próximo e sinalou os lugares con precisión. En poucas horas, encontramos unha localización axeitada e, sen esperar a Ramón, que quedara en recollernos á última hora, baixamos, nunha tarde espléndida, a pé ata Caloca.

O tempo parecía estable e chamei a Javier Campano a Madrid para que viñese. Tamén falei con Carlos Bejo para asegurarme de que os pastores estarían o día indicado arriba para axudarme. Dous días despois, recollín a Javier e a Pilar na estación de Palencia e, ao día seguinte, con tres sacos de sal, subiamos con Ramón camiño de La Pineda.

A medio camiño pola pista de terra, cruzámonos con outro vehículo que baixaba. Dentro fan os pastores de Carlos Bejo. Paramos e explicáronme que tiñan que almacenar un camión de pacas no celeiro de Caloca. Non podía crelo e vin palidecer a cara de Javier, xa de por si clara, que nunhas horas pasara do seu estudio en Carretas aos 1500 m de La Pineda. Díxenlles se sabían de onde viñera aquel home expresamente para facer o traballo e un, mirándoo,

contestoume: “do hospital”. Non houbo máis remedio que baixar de novo e volver a Luriezo. Ao día seguinte, as nubes de tormenta cubrían o Curavacas e Javier Campano tiña que volver a Madrid. Despedímonos, esta vez na estación de Aguilar de Campoo, e quedamos para outro día “sen contratempos”.

Co presuposto baixo e o ceo cuberto, pensamos en volver á Guarda e esperar a melloría, pero Paco e Gabriela invitáronnos a quedar na súa casa o tempo que fose necesario e así o fixemos.

Pasou unha semana máis de chuvascos ata que entrou o anticiclón. Volvín chamar a Javier Campano e fun recollelos a Aguilar de Campoo. Pensamos en subir, como a outra vez, con Ramón dende Caloca, pero esa tarde pasou vernos Toño Galnares. El coñecía todas as vicisitudes do proxecto e, ante a miña preocupación cos pastores, dixo taxativo: “Mañá súbovos eu”. Toño, natural de Cahecho, era un experimentado coñecedor da arquitectura tradicional. Construíra a Posada Torcaz para a súa familia e outras vivendas que dignificaban o lugar. O sorprendente era que non utilizaba planos. Perfecto coñecedor do seu medio e cunha determinación encomiable, foi unha sorte contar con el.

Pola mañá, saímos no seu todoterreo Paloma, Pilar, Javier, unha amiga de Toño, el, tres sacos de sal e eu.

Chegamos ao lugar e planificamos a palabra de sal e a situación da cámara. Ía moita calor e as vacas atopábanse deitadas “al siestu” no cume dunhas lombas, máis frescas que no prado ao que adoitaban baixar máis tarde.

Con todo preparado, fomos comer á sombra da cabana cos pastores. Tamén se atopaba alí un pastor transhumante que tiña pacendo nos arredores o seu grande rabaño de ovellas, que trouxera, como cada ano, dende Estremadura.

Despois de comer, as vacas seguían descansando nas lombas mentres o sol caía en picado. Eu pensaba esperar a que baixasen cando lles dese a gana, pero Toño apremoume a que fósemos, sen máis dilación, afalarlles: “ti sube pola esquerda e eu, pola dereita”. “... E os cans?”, díxenlle eu. “Os cans non fan nada, veña!, vamos!”. Vin perderse a Toño detrás dunhas penas e atopeime só subindo polo meu lado e preocupado polos mastíns que acompañan o gando. Cheguei arriba esperando o encontro fatal pero non aconteceu. Arreei as vacas que atopei e, correndo detrás delas, baixei ata situarme ao lado de Javier, que xa estaba no seu posto detrás da cámara.

Dende alí, mentres viamos ao lonxe a Toño correndo pola pradaría detrás dunhas vacas que se desviaban da dirección ás letras de sal, vimos, de súpeto, saír velozmente detrás da lomba onde nos atopabamos aos dous mastíns cara a el. Quedamos en silencio e paralizados durante uns segundos ata que, no encontro, Toño se agachou coa man estendida cara aos cans e, dicíndolles algo que non podíamos oír, comezaron a mover o rabo.

Despois, xuntou as vacas dispersas e afaloulles cara ao sal. Durante unha hora fixemos as fotos ata que non quedou nada: nin sal, nin brúidos, nin cinzarros, nin vacas, que se afastaron de alí, supoño, tan satisfeitas coma nós.

Cando lle preguntei a Toño que lles dixera aos cans para calmalos, díxome laconicamente que palabras cariñosas e, ao comentar o perigosos que son eses gardiáns no monte, concluíu que o único animal perigoso que había por alí era o home.

Rematamos o traballo mes e medio despois de chegar a Luriezo e concluímolo non só pola vontade de facelo, senón grazas ao apoio desinteresado dos amigos, como adoita suceder.

Os nove debuxos feitos un ano antes son practicamente iguais que as nove fotos resultantes do traballo. Nos dous casos, a idea que reflicten cabe en catro liñas e pódese contemplar en 60 segundos, pero unha é a realidade e a outra non? A experiencia e o tempo da súa contemplación son ben distintos ao tempo e á experiencia da acción. Sabemos que a arte é ficción e, aínda que non importe a orixe do que esperta o noso interese ou do que é capaz de producirnos emoción, antes da experiencia artística, o que a provoca, vive sempre, en solitario, outra cousa.

Texto publicado na revista *El Europeo*, Madrid: setembro de 1993



Pasto de vacas. Debuxando a palabra coas bolsas de sal



Javier Campano e Jorge Barbi fotografando *Pasto de vacas*



Jorge Barbi e Toño Galnares

Jorge Barbi

Grazing cows (Pasto de vacas)

9 photographs | 48 x 29 cm p/u / 576 x 29 cm installation | 1993

Grazing cows

In Otal valley, Huesca, a scatter of cows was grazing while a man leaning on a stick was watching them from a nearby hill. This shepherd told me he would leave them to graze on those pastures during summer and when winter came, he would take them down to the sheds. I asked him whether he visited them often and he replied that once a fortnight he would bring them salt, a mineral supplement not found in grass. To my surprise, he described how the cows went running to him whenever they saw him coming to greedily lick the salt rocks.

That very same day, I imagined things written in salt and eaten by a herd of cows; things not worth preserving or things we simply wished gone. Spare ego is one of them, and freeing oneself from its futile burden through this comical act would be another way of fleeing.

Back at home, I meticulously drew the entire process in a sequence of nine frames, depicting exactly how the final work should look in nine photographs.

Next winter in Madrid, Nacho Fernández encouraged me to present the idea to *El Europeo* magazine. Its editor, Borja Casani, received it with enthusiasm. But the project required additional funding. I also needed a professional photographer to ensure the results my camera could not deliver, so Javier Campano undertook the task.

The following months I applied to several institutions and companies for funding: Xunta de Galicia, Deputación Provincial de Pontevedra, Fundación Botín from Santander, three dairy companies, a fodder company, Coca-Cola and Caixa Galicia. I did not get any of them to agree to help me, and in the latter they even explained why: the person in charge of cultural events and her assistant were in that office. With my drawings in hand and a surprised look on her face, she said something hardly comprehensible: “This belongs in a biennial...!”. Later on, the foundation director, also bewildered, sent me away with these words: “... if it only were something related to Galicia, such as “hórreos” (stilt granaries) or petroglyphs... but it is cows and in Santander.”

Right, I intended to work in La Liébana (Cantabria), where cattle graze in high mountain pastures. Teye Trueba introduced me to Paco Pazo, principal of the Altamira school in Santander, who had settled in Luriezo in the 70's. There, he had opened the dormitory Beatus Ille, an exemplary centre for students, which provided pioneering pedagogical experiences, such as an outdoor classroom. Paco would be the perfect connection to start my research.

At the end of July we stayed at the Posada Torcaz in Cahecho, 2 km away from Luriezo, where I met Toño Galnares, who would happen to be a decisive element in the success of the project.

Paco introduced me to his neighbour Chema, who is now retired but had always owned cows. He invited me for dinner and we shared a pot of beans with his friend Venancio. They knew everything there is to know about livestock farms in La Liébana. After hearing my plan, they agreed that I should speak with Carlos Bejo.

The next day I found his phone number and called him. He was not home and I was told that he would return in two or three days.

Carlos Bejo was a wealthy emigrant returning from Venezuela. He lived comfortably in his villa in Potes and owned a good amount of native “tudanca” cows that grazed on the slopes of the Curavacas in the Pineda valley. This particular breed was being replaced in the region with more profitable ones. However, he owned these cows for the mere purpose of showing them off when he drove them through the streets of Potes during the patron saint festivities. This would earn him social recognition among his neighbours.

Three days later, I finally got an interview with him. It was not easy to convey my intentions and he entangled me with his informality for several days. He would not keep the appointments I set

or return my phone calls. My patience was running low and just as I decided to look elsewhere, Paco, who was a good trout fisher, said: "If I were you I would wait a while longer. He will take the bait". A week later, I finally overcame his arrogance by boasting his ego. I showed him an issue of the magazine *De Madrid*, where his cooperation would be properly praised.

My next step would be going to the high pastures in search of the right location for the job: a hillock to place the camera with its back to the sun and perpendicular to the salt word.

The starting point was Caloca, but from there on I needed an off-road vehicle to follow the dirt path. I arranged this trip with Ramón, who had a Patrol, and the next day we packed food for a couple of days and drove up to a shepherd's hut near Curavacas. From there we would explore the tudanca cow pastures.

We arrived with enough time to pick up some wood, light a fire and settle for the night. The next morning a thick fog enveloped everything, making it impossible to see further than 5 m and it stayed like that the following two days. The third day, Ramón picked us up before we got to see anything but the walls of that dishevelled hut.

The rainy weather prevented us from doing anything but listening to the weather forecast, trying to keep our hopes up. A week later, we went up the mountain again. The shepherd in charge of Carlos Bejo's cows warned us about the mastiffs that guarded the cattle and pointed out their exact location. In a few hours, we found a suitable location. We did not wait for Ramón, who was supposed to pick us up in the late afternoon, but walked down the mountain all the way to Caloca enjoying a splendid sunny day.

Weather seemed stable when I summoned Javier Campano from Madrid. I also spoke with Carlos Bejo to make sure his shepherds would be up on the mountain to lend me a hand on the agreed day. Two days later, I was picking up Javier and Pilar at the train station in Palencia. The next day, we grabbed three sacks of salt and made our way to La Pineda with Ramón.

Halfway there, we saw another car going down the mountain. They were Carlos Bejo's shepherds. They said they had to go and do some work at Caloca. I could not believe it. I saw Javier's face turn a whiter shade of pale. In just a few hours he had changed his office in Carretas for the 1500 m of altitude of Pineda. I asked them whether they knew where did that man come from just to work there. One of them took a glance at him and said: "The hospital?". We had no other choice but to turn around and go back to Luriezo. The next day, storm clouds gathered over the Curavacas and Javier Campano had to return to Madrid. We

said our goodbyes at the train station in Aguilar de Campoo and agreed to meet again some other day.

Our budget was running low and the sky was cloudy, so we considered going back to A Guarda and wait for an improvement in the weather. However, Paco and Gabriela welcomed us to stay with them for as long as we needed, so we did.

After another week of rain, the sun finally came out. I called Javier Campano again and picked them up at Aguilar de Campoo. We had decided to go up the mountain with Ramón, same as last time, but that afternoon Toño Galnares came to visit. He knew about the challenges my project had faced and my concern about the shepherds, so he said, leaving no room for discussion: "I'll take you tomorrow". Toño was born in Cahecho, and he was an expert on traditional architecture. He had built the Posada Torcaz for his family, along with other houses. Surprisingly enough, he never used blueprints. We counted ourselves lucky to have his help, as he knew the surroundings better than most and also had a determined manner.

The next morning, Paloma, Pilar, Javier, a friend of Toño, three sacks of salt and I boarded Toño's off-road car.

We made our way to the chosen spot and planned the position of the camera and the salt word. It was very hot and the cows were napping on the hillocks. It was cooler here than on the pastures, so they would not go there until later in the day.

After setting up, we had lunch by the shepherds hut. A transhumant shepherd with his large sheep herd was also there. He had walked them all the way from Extremadura, same as every year.

After lunch, the cows were still resting on the hillocks while the sun was setting. I was planning on letting them do their thing, but Toño insisted on going up to them right away: "You take the left and I take the right". "What about the dogs?", I said. "The dogs won't harm you. Come on. Let's go!" I watched Toño disappear behind some rocks and I found myself walking my way up, worrying about the shepherd mastiffs. I made it to the top awaiting a fatal encounter that never happened. I herded the cows I found on my way, and then I went down the hill running after them, until I met Javier, who was already at his post behind the camera.

We were watching Toño running around the prairie chasing some stray cows when, all of a sudden, we saw two mastiffs darting out towards him. We stood in silence, paralysed with fear until Toño bent down, stretched his hand out to the dogs and said something we could not

hear. The dogs started wagging their tails.

Afterwards, he gathered the stray cows and herded them towards the salt. For an hour we took pictures, until there was nothing left; the mooing, the sound of bells, even the cows, that went away, I assume, as satisfied as ourselves.

When I asked Toño what had he said to the dogs, he simply replied that kind words. I mentioned how dangerous I found these mountain guardians, and he concluded that the most dangerous animals around were men.

We finished the job a month and a half after our arrival to Luriezo and we did so not only on sheer willpower, but also thanks to the selfless support of our friends, as it always happens.

The nine drawings I had made almost a year before are almost identical to the nine resulting photographs. In both cases, the idea depicted can be summarised in four lines and can be watched in 60 seconds, but is one of them reality whilst the other one is not? The time and experience of contemplation are very different to those of action. We know art is fiction and, even when the source of our interest or emotion is of no importance, the author always lives something else on his own before the artistic experience.

Text published in the journal *El Europeo*, Madrid: September de 1993



Manuel Vilariño

O espertar

Cibachrome sobre aluminio | 120 x 360 cm tríptico | 2001

Falar do tempo, *Juan Barja*

Il est comme éternel, ignoré de soi-même!

Paul Valéry

Falar do tempo implica, nun primeiro termo, un falar, algo en si tan pouco natural como vén a ser o tempo mesmo, ese estraño arte-facto –irreductible, alleo, intransitivo– que rexe a nosa vida: as nosas vidas, coma algo plural –coma os tempos que rexen no seu seo as “nosas” vidas, vidas-non-nosas, outras, para sempre.

O dito –falado–: “sempre”, dende un tempo que hai tempo que se fai dende si, aberto, nese espazo polo que vai pasando o que pasa, o que se dá –négase, retírase–; o lugar dese estar onde o sido se desprega no seu ser: para a súa morte.

Ou, mellor, coa súa morte, o que fai posible a súa distancia, perspectiva de forma para si: e unha que o é para o seu tempo: o auténtico, o mesmo, dilatado no seu peche quebrado: o innomeable. O innomeable do nome; o innomeado no nome, como verbo, logos, voz-do facer, do com-poñer-se, Repoñer-se do tempo, substantivo, mirada innumerable en cuxo ollo se dá o temporal, o (aínda) nunca dito onde sopra a voz: a contra-tempo. Esa que sopra, só(a) cando quere, canto quere, e dá tempo, diferido –sen chegar, sen cumprir– na súa vinda. Avenida

sen nome, que devén –sen número, sen fondo–: no in-dicible.

Que referir, entón, dese falar/transcribir o que está escrito, inscrito xa, de sempre, nun futuro que é futuro anterior, como dicilo? Que din os que din –cando din– “iso é falar do tempo”, o contrario xustamente de falar, a vella cháchara que trata de ocultar o que acaece? A secesión do tempo, o que sega a súa sempre imaxinaria sucesión, a secante que corta todo límite convertido xa en *punctus*, no punto sen dimensión de espazo, hiato fendido que devora, no seu azar, canto sucede. Un espazo de límites, tallando –secar, cortar– limiares que se abren cara a ningún lugar: a súa pura forma.

Pois a forma do tempo –esa mínima forma que é, ao tempo, a “fórmula” do tempo– é un limiar: e un de si, a súa sombra, encapsulada no van sen fin da memoria, memento simultáneo que reúne –no seu aparecer: o seu des-facerse– a totalidade dos “seus” momentos: o que é, o que foi, o que devén entreaberto na súa cápsula de esquecemento, recollido no seu centro: contra si. Movemento contrario que recolle o seu recurso sen fin –o da súa fuxida que acaba de pasar–: como o seu retorno. Movemento absoluto dun espazo conxelado e concreto, no instante concluso dende sempre: que virá.

Que virá? Dende onde? Se non hai ningún outro lugar que “este lugar”, o asediado, o aquí intemporal, a definida paisaxe do seu espazo: a súa ruína? A(s) ruína(s) do tempo, que hai tempo se deron para sempre, no seu lugar: “no seu lugar”, en vez, substitucións infinitas de nada, resto in-quieto do que nunca foi: a nosa morada... pechada no seu morar, o seu demorarse. Moratoria mortal: o prometido –prome(n)tido, amentado, paraíso dunha ausencia patente–: in-temporal.

Texto publicado na revista *Matador*, Madrid: 2008



Táboa Bwa, 2007. Cibachrome sobre aluminio, medidas variables



O despertar, 2001. Cibachrome sobre aluminio. 120 x 360 cm

Manuel Vilariño

The awakening

Cibachrome on aluminium | 120 x 360 cm triptych | 2001

Talking about time, *Juan Barja*

Il est comme éternel, ignoré de soi-même!

Paul Valéry

Talking about time entails, on the first hand, talking; something so unnatural as time itself, that odd “art-e-fact” –indomitable, alien, intransitive– that governs our life: our lives, in plural –like the time that rules “our” lives, lives that are not ours, other ones, forever–.

What is said –spoken-: “always”, since the time when time made itself, open, in that space where what is happening and what is given –the denied is taken away– happens: the place of being, where what has been opens up: for its death.

Or even better, with its death, which makes its distance possible, a perspective of form on itself: and one that it is for its own time: the authentic, the same, prolonged in its broken closure: the unspeakable.

The unspeakable of the noun; the unspoken in the noun, as a verb, “logos”, voice of the making, of the composing. Recovering from time, noun, countless look in whose eye time is given, what has not been said (yet) where the voice whispers: off-beat. It whispers when it wants, as much

as they want, and gives time, deferred –not arriving, not reaching– in its coming. Nameless avenue, which happens –without a number, without an end– in the unspeakable.

What to say then about this speaking/transcribing of what is been written and registered since always, in a future that is past future, how to say it? What are they saying those that say –when they say it– “that is talking about time”, the complete opposite of talking, the old chat that attempts to hide whatever is happening? The withdrawal of time, which severs its always-imaginary progression, the secant line that cuts every limit turned into “punctus”, a dot without a space dimension, split hiatus that devours all that happens. An unlimited space carving –drying, cutting– thresholds open to nowhere: its own shape.

Because the shape of time –that minute shape that is, at the same time, the “formula” of time– is a threshold: its shadow, encapsulated in the endless bay of memory, simultaneous memento that gathers –in its appearance: its un-doing– the whole of “its” movements: what it is, what it was, what it would be, ajar in its oblivion capsule, secluded in its centre: against itself. Opposite movement that gather its endless resort –the flight that have just happened–: like its return. Absolute movement of a frozen and specific space, in the moment concluded from the beginning: that will come.

What will come? From where? If there is no other place but “this place”, the besieged, the timeless, the definite landscape of its space, its ruin? The ruin(s) of time, given forever long time ago, in its place, “in place of”, instead of, infinite substitutions of nothing, rest-less remains of what never was: our dwelling... closed in its dwell, in its delay. Mortal moratorium: the promise –promised, mentioned, paradise of an evident absence–: time-less.

Text published in the journal *Matador*, Madrid: 2008



Menchu Lamas

Recortables

Pintura sobre táboa | 260 x 400 cm | 1990

Territorio de sombras

A sombra é un oco, mais tamén é un muro. A sombra pódese facer moi densa ata esmagar a superficie. A sombra non ten detalle, é un contorno que pode ser o do baleiro. A sombra pesa. Con respecto á definición figura-fondo, desenvolve moitos paradoxos. Pódense situar tamén nun certo limiar de visibilidade mínima. A sombra é a meirande economía de definición da figura.

Simbolicamente o elemento man é moi importante. As mans son como unha prolongación do corpo; é quizais a parte máis sensíbel, a que ten máis contacto co exterior, ela é a que comunica o lado máis íntimo e interior do pensamento e das emocións, como son o tacto, a sensibilidade, a caricia. O símbolo man xa aparecía na miña pintura dos anos 80 pero agora agroma máis sintetizado, como unha pegada.

Teatro de sombras. Siluetas recortadas no muro. A pintura é unha parede.

A man é un paxaro; o animal, un perfil no aire. Mirada táctil que abrangue as texturas do mundo. Un texto riscado que fala de ruído visual. Un paxaro que foxe do labirinto.

Interésame a pintura como proceso de abstracción simbólica. Forman parte de min unha xeira de formas: apodérome delas. Para min, as formas sintetizadas danme liberdade para traballar dun xeito abstracto o cadro. A dialéctica figura/fondo establece unha tensión sempre viva: nunha metamorfose cromática. Diferentes capas: unha parte máis simbólica convive xunto a outra máis abstracta e xestual. Existe ademais logo a vertente máis xeométrica (a que compón o cadro). Todo isto vaise superpor nunha mesma obra: cando a superficie acada un percorrido mental.

Sempre traballei, dende o comezo, en grandes formatos, polo que sempre me sentín no interior dunha "pintura expandida". Coido que a pintura crea un contorno e unha determinada atmosfera. Cando estou pintando, penetro dentro do cadro coma se fose unha acción da que gustaría que o espectador participase. A pintura é un espazo real e absolutamente tanxíbel, definido pola expresividade da materia. Sempre dixen que a min un dos pintores que máis me interesa é Rothko, que é un artista que xera un espazo habitado. A pintura é un espazo que pode ser habitado por todo aquel que se achegue a ela.



Recortables, no taller da artista

Menchu Lamas

Cut out

Paint on wood | 260 x 400 cm | 1990

Territory of shadows

A shadow is a hollow space, but also a wall. A shadow can become so dense that it could smash the surface. A shadow has no details; it could just as well outline the vacuum. A shadow has weight. In regards to the figure/background definition, shadows develop many paradoxes. Shadows can be placed in the threshold of minimum visibility. A shadow is the most concise way of defining a figure.

The hand is a symbolic element of great importance. Hands are an extension of the body, maybe the most sensitive part, the one that is more in touch with the outside; hands communicate the most intimate and inner side of thoughts and emotions, such as touch, sensitivity, caresses. The symbol of the hand could already be found in my painting in the 80's, but now it is more synthesised, like a handprint.

Shadow theatre. Silhouettes against a wall. The painting is a wall.

The hand is a bird, a bird silhouette in the sky. A tactile look that embraces the textures of the world. A crossed out text that speaks of visual noise. A bird fleeing from the labyrinth.

I am interested in painting as a process of symbolic abstraction. A series of shapes are part of me and I seize them. Synthesized shapes provide me with the freedom for working the painting in an abstract way. The figure/background dialectic establishes an active tension: a chromatic metamorphosis. Different levels: a symbolic part coexists with a more abstract and gestural one. There is also a more geometric side that composes the picture. We find all these levels superimposed in the same work: when the surface achieves a mental tour.

From the beginning, I have always worked with big formats; therefore, I have always felt as if I was inside an "expanded painting". I believe painting creates an environment and a specific atmosphere. When I paint I get inside the painting as if it was an action I would like the public to experience. Painting is real and completely palpable, defined by the expressivity of matter. I have always said that one of my favourite painters is Rothko: he is an artist that creates an inhabited space. Painting is a space that can be inhabited by anyone who approaches it.



Francisco Leiro

Rollito de primavera

Madeira, arpilleira, goma espuma | 192 x 161,5 x 113 cm | 1994

Entrevista Monica Alonso - Francisco Leiro

Eu son dos que opinan que cada artista fai na súa vida 10 ou 15 pezas que marcan a súa creación, o resto é parte da evolución.

Rollito de primavera é unha desas pezas?

Si.

Entón, tan só nos quedan por localizar as outras 14, aínda que penso que ti as tes moi claras na túa cabeza. De feito, penso que mas dirías agora mesmo sen rectificar case nada no momento de facer unha listaxe definitiva. Cando falamos por teléfono por primeira vez, para explicarche o concepto da exposición, faleiche da escolla da obra elixida, ti respondíchesme de inmediato: Rollito de primavera. Comenteiche que che enviaba o proxecto, que revisaras a elección, etc., pero a elixida seguiu sendo ela. –Eu coñezo perfectamente a obra, é unha das que tiven oportunidade de ver nos anos nos que estiven en Nova York. Isto dáme tranquilidade e pracer na súa decisión.

De que ano é?

Non estou seguro, é unha peza que pertence ao momento da miña creación de finais dos anos 90.

Máis tarde, falamos e Leiro establece un momento creativo concreto, o que vai de 1988 a 2000. A figuración como pretexto nunhas pezas de forte contido emocional e psicolóxico. A obra é de 1994.

Rollito de primavera é unha das miñas pezas preferidas.

Ademais de considerar *Rollito de primavera* unha desas pezas que marcan a túa creación, é tamén unha das túas pezas preferidas. Estamos, entón, ante unha peza moi importante. Onde está?

Está en Cambados, no meu estudio.

Pertence, entón, á túa colección?

Si. Curiosamente as pezas nas que hai certos cambios evolutivos e que abren camiño para outras esculturas, no momento da súa exposición non tiveron moita aceptación.

Sorpréndeme –tendo en conta a cantidade de obra túa que está en coleccións públicas e privadas– que unha peza tan “importante” siga contigo. Non estivo lonxe de ti nada máis que para ser exposta. Como te sentes ao volverte a encontrar con ela?

Eu non volvo demasiado a vista atrás. De feito, as datas das miñas obras non son tan importantes, son modos de expresión que van e veñen. Incluso penso que esta obra podería estar máis próxima ao Leiro que a xente identifica, podería ser actual. Non obstante, eu estou traballando noutra historia, os personaxes cotiáns, as traxedias humanas. Penso que o acontecido coas torres xemelgas de Nova York me marcou máis do que pensaba: a partir dese momento comezaron as *Recolectoras do Prestige*, os *Reténs* dos lumes en Galicia. Estou nun momento que eu expreso como “recursos humanos”. A

exposición que inauguro en xaneiro de 2013 en Nova York inclúe esta liña de traballo.

Precisamos unha imaxe para a publicación e temos que viaxar a Cambados para tomala. Rollito de primavera posa ante a cámara con toda a súa coquetería, fotos, máis fotos, xiros... O foco está posto nela, é ela a elixida. Está rodeada das moitas esculturas que Leiro ten no seu estudio, pero é ela.

Quen é ela?

Que queres que che diga? Pregúntallo a ela. Falamos de psicanálise. A quen tes que psicanalizar é á obra, sentar a *Rollito de primavera* no diván.

É unha muller vestida de amarelo, con aspecto de gueixa, aire oriental, que ten nas súas mans un colchón enrolado cos restos dun home dentro. Pernas e brazos coa cor abrancazada da morte. Pese ao dramático da escena, non é desagradable, é poética, suxestiva; é moito máis, ou moito menos, do que ensina.

É desas esculturas en que, á parte do que describe ou narra, hai un interese puramente escultórico. O desprazamento da figura sostendo todo ese volume aparentemente en desequilibrio dálle un aspecto de inestabilidade. É dicir, consegue transmitir a sensación de equilibrio reforzando a súa aparente inestabilidade.

A escultura expresa ese momento de arranque, un pouco coma o que está roubando algo e ten ese momento estático que non sabe para onde tirar ou cara a onde dirixirse. Rollito de primavera correspóndese coa familia de pezas dos anos 90 onde emprego, ademais da madeira, outros materiais como a goma espuma ou o poliéster. Outras obras desa mesma época son: *Filipe IV, Sur cinco, Habaneiro, Uñarota, Camareiro* ou *Os tres graciosos*.

Rollito de primavera é unha metáfora: é unha personaxe que pode aparecer detrás de calquera esquina; un homeless que leva o seu colchón ás costas con cousas materiais e vitais, move desacordo, fracaso. É irónica, ten humor, pode espertar tenrura, non é desagradable, unha muller envolve con coidado os restos dun home. Iso si, ten unha dobre faciana, a amable e a agresiva. O movemento cara adiante da figura pode ser a do Tyrannosaurus Rex que nun acto de cazaría leva a súa presa colgando das súas agresivas fauces.

Cambados, 16 de setembro de 2012

O enxeño de Francisco Leiro. *Donald Kuspit*

O *Hércules* (1995) de Francisco Leiro é un xogador de béisbol. O garrote que simboliza a súa forza converteuse nun bate de béisbol; a crina do león, que simboliza a súa coraxe intrépida, transformouse nun apéndice rudimentario, goteando e cuberto de sangue vermello. Mediante esta terxiversación sarcástica, Leiro dálle ao heroe mitolóxico –á idealización antiga da masculinidade– un xiro irónico e trátalo coma unha broma.

O enxeño de Francisco Leiro tamén se burla do ideal da feminidade mítica: o misterio da muller convértese nunha farsa nas súas figuras das *Embozadas*. No século XVIII, as mulleres da sociedade española enmascaraban os seus rostros nun espectáculo católico de modestia. Na modernización irónica que constrúe Leiro, provócase unha burla cruel sobre a capacidade de sedución e o misterio que lles confería o feito de levar a cara cuberta –o admirador masculino podía imaxinar o que el desexaba sobre a súa beleza e en realidade non a vira nunca. Os rostros das *Embozadas* contemporáneas de Leiro, coma os do pasado, permanecen ocultos, pero os seus corpos exhibense –en ocasións, case nus, en vestidos apertados e, outras veces, completamente nus. Estes corpos non posúen ningún atractivo, a causa do tamaño desmesurado (por cirurxía plástica?) dos seus seos. Leiro suxire que o misterio feminino é simplemente unha cuestión da aparencia exterior, non hai nada intrínseco que sexa atractivo e sedutor no corpo da muller, senón ao contrario, é vulgar e grotesco; a muller está lonxe de ser fermosa detrás da súa máscara, sobre todo porque non ten ningún rostro, o que supón unha ironía maior. Todo isto faise máis explícito en *Desubicado* (1996). A solitaria figura feminina, cunha cadeira na cabeza, como ocorre coas figuras femininas das súas *Embozadas*, é unha imaxe da loucura sacada dos *Caprichos* de Goya.

Leiro parece estar atacando a muller. Non obstante, as súas *Embozadas*, a pesar do seu carácter irónico, permanecen fisicamente intimidantes e ameazadoras. A súa monumental *Afrodita* (1997) personifica o poder feminino, sobre todo en contraste co do home, como suxire a patética figura masculina de *Skewer* (1997). Nesta dramática escultura, un espetón atraveso o corpo nu do home. En efecto, el está sendo cociñado e torturado vivo coma unha vítima expiatoria da deusa do amor. Enganchado ao amor, é destruído por el.

O poder da muller sobre o home é o tema explícito de *Three* (1996), un irónico *menage a*

trois. Un ancián, envellecido, gordo, que tivo un vigor sexual mellor no pasado, ten a cabeza escondida nunha nube –como a avestruz a enterra no burato– para non ver o rapaz máis novo, máis delgado e máis áxil, que é tentado por unha muller diabólica, perversa –a súa pel escura suxire que se trata dunha súcubo–, que está de pé entre eles, virada cara ao mozo, nun claro acto de preferencia. Non parece que estea proporcionándolles pracer a ningún dos dous: ao primeiro dálle as costas e parece que está tratando de conseguir que o máis novo se manteña do revés, sobre a súa cabeza (algo que semella imposible, a pesar da súa potencia sexual), como se tratase de poñer a vida enteira patas arriba. En resumo, enfronta a un home co outro e ambos os dous fan o ridículo.

Short circuit II (1996) personifica as dificultades entre o home e a muller: toda a química sexual entre eles non serve para nada, a conexión sexual entre ambos rómpese, “curtocircuitábase”. O neno que conciben representa a broma final coa que xogan e, nestes tempos, ben podería terse producido de xeito artificial (*In vitro*, 1995), aforrando unha morea de problemas emocionais e sexuais.

Cada unha das esculturas de Leiro é unha viñeta irónica, unha posta en escena organizada, unha representación epigramática do absurdo da condición humana. Todas son, esencialmente, caricaturas. Polo menos dende Juvenal, a relación entre o home e a muller –a batalla dos sexos– prestouse á caricatura, é dicir, ao tratamento irónico, enmascarando a súa decepción e a súa rabia. En Leiro, as extensións do humor, da burla, levárono a caricaturizar a humanidade como tal, como indican as figuras dos seus *Anónimos*. Apoiouse, entón, nunha forma de misoxinia e misantropía dende a que non hai saída posible?

Eu non o creo, o seu enxeño e a ironía son unha válvula de escape e unha especie de sabedoría, sobre todo o enxeño e a ironía que constrúe nas súas esculturas. A gaiola baleira, feita con metal retorto –que simula unha especie de escultura modernista (e, como tal, símbolo da modernidade)– de *Short circuit II* está, ironicamente, en contradición coas primitivas figuras orgánicas que representa. A mancha vermella, que marca o pelo pubiano de *Embozada vermella* (1996), reduce descaradamente a unha ironía o tamaño decepcionante do seu busto encarnado, igual que ocorre coa melena que cobre as costas de *Embozada amarela* (1997) que, dalgún xeito, desacredita –desincha– os seus seos.

As pernas cruzadas de maneira absurda de *Embozada marrón* (1996) –cada unha delas vai na dirección oposta da outra– contradín os seus peitos perfectamente aliñados. En *In vitro*, a cabeza sen corpo, en efecto, sostida sobre zancos é outra enxeñosa contradición

nestes mesmos termos. En *Three*, o homiño moreno, coa cabeza de cor amarela rodeada de nubes brancas –como se fose un volante– senta incomodamente nunha cadeira de metal (outra escultura construtivista simulada) co seu grande traseiro no pequeno asento vermello. O contraste entre el, a muller negra e o home acrobático, moi branco, así como entre as súas posturas, é outra mostra de incongruencia, outra investigación sobre diferenzas irreconciliables ou unha separación radical.

De feito, a incongruencia entre as figuras masculinas e femininas, e dentro de cada unha delas, así como entre a figura humana orgánica (xeralmente de madeira) e a construción de mobles abstracta que o acompaña (emblemática da incongruencia entre a humanidade e o mundo moderno inhumano que inventou) é a característica fundamental da obra de Leiro. Esta incoherencia talvez sexa unha evidencia máis sutil no contraste entre as superficies duras e brandas, entre as texturas ásperas e suaves que conforman as súas figuras. A caricatura é, á vez, unha maneira de artellar e de superar a discordancia, de recoñecer as diferenzas irreconciliables e de rirse delas. O enxeño e a ironía da distorsión son unha resposta cómica á traxedia humana, ao feito de que os seres humanos estean en desacordo ou en conflito entre eles (máis aínda se se pensa na relación entre o home e a muller) e con eles mesmos. A fertilización in vitro suxire unha forma de alienación do corpo humano –o corpo humano en conflito coas súas funcións naturais. A división é irremediable e a distorsión representa unha maneira de mostrar esa fenda sen deprimirse por iso.

A caricatura rise do grotesco da existencia humana no mesmo acto de facela. Como dixo Baudelaire: “a risa é a expresión dun sentimento dobre e contraditorio” e a risa do grotesco –nunha “creación” tan visible e completamente dobre que parece irreconciliable con ela mesma, é dicir, intrinsecamente contraditoria– é a máis profunda porque recoñece o absurdo fundamental da existencia. Entón, as enxeñosas figuras grotescas e absurdas que crea Leiro encarnan a duplicidade ou a incongruencia da risa. Ser capaz de rirse desta carencia, reconciliarse consigo e cos demais, é un tipo de sabedoría porque esta é a habilidade para aceptar, con maduro bo humor, as ironías e as ambigüidades, as contradicións e os paradoxos que abundan na vida humana e que son inherentes a ela, o que significa non chegar a ser destruído por ela.

En resumo, a caricatura consiste nunha especie de reconciliación co inevitablemente grotesco ou absurdo da vida, que se torna evidente –asombrosamente evidente– despois da experiencia que lle dá a un unha certa cantidade de vida. A toma de conciencia do absurdo só pode ser

administrada emocionalmente se se converte nunha especie de broma, que é como a trata Leiro nas súas creacións. El explora nas ironías da relación entre o home e a muller –incluso en *Embozadas*, a muller soa implica unha presenza masculina, xa que os seus seos parece como se estivesen nunha fantasía masculina infantil ou como se se tratase da fantasía da propia muller narcisista– debido a que a diferenza entre eles, e o desdoblamento que forman xuntos, é o campo principal de contradicións na vida humana cotiá.

[Kuspit, Donald Burton: Extracto (tradución) de *Francisco Leiro's Wit*, Nova York: galería Marlborough Chelsea, 1998, pp. 3-5]



Embozada vermella e Embozada amarela no estudio do artista



Francisco Leiro traballando en *Rollito de primavera*

Francisco Leiro

Egg roll

wood, burlap, foam rubber | 192 x 161,5 x 113 cm | 1994

Interview Monica Alonso - Francisco Leiro

I believe that every artist makes 10 or 15 pieces in their lifetime that determine their creation; the rest are part of an evolution.

Is *Egg roll* one of these pieces?

Yes.

Then, we only need to find the other 14, though I believe they are very clear in your mind. In fact, I think you could tell me right now and without hesitation which ones would be in a final list. When we first spoke on the phone, to tell you about the concept of the exhibition, you answered on the spot: Egg roll. I told you I would send you the details of the project, and that you could rethink your choice, but this remained the chosen work. –I know this piece very well; I had the opportunity of seeing it during the years I was in New York. This gives me peace and pleasure in his choice.

When was it made?

I am not sure. This piece belongs to a time in my trajectory around the end of the 90's.

Later on, we spoke and Leiro determined a definite creative time, between 1988 and 2000. Figurativism as a pretext in pieces of great emotional and psychological content. This piece dates from 1994.

Egg roll is one of my favourite works.

Besides being one of the landmarks of your creative trajectory, *Egg roll* is also one of your best-loved pieces. Then, we stand before a very important work. Where is it?

It is in Cambados, in my studio.

Does it belong to your personal collection?

Yes. Oddly enough, those pieces that presented certain degree of evolution and opened the path to new sculptures were not very successful at the time of their exhibition.

It surprises me, taking into account how much of your work belongs now to public and private collections, that such an "important" piece is still in your hands. It only left your studio to be exhibited. How do you feel meeting it again?

I usually do not look back. In fact, the dates of my works are not very important, they are just ways of expressing myself that come and go. I even think this piece could be closer to the Leiro that people recognises, it could be a present-day work. Nonetheless, I am working in something else: everyday characters, human tragedies. I think what happened to the Twin Towers in New York left a deeper mark on me than I expected. After that, I started the *Prestige collectors*, the *Fire patrols* of forest fires in Galicia. I define the moment I am in as "human resources". My coming exhibition in New York, which will open in January 2013, includes this line of work.

We need a picture for our catalogue and we have to go to Cambados to take it. Egg roll poses flirtatiously in front of the camera; photographs, more photographs, spins... The spotlight is on it, it is the chosen one. Leiro's studio is full of other sculptures, but this piece is the one.

Who is it?

What do you want me to say? Ask the sculpture. We speak of psychoanalysis. You should psychoanalyse the piece; sit *Egg roll* on the couch.

It is a woman dressed in yellow, she has a geisha look, an oriental air. In her hands she holds a rolled up mattress with the remains of a man inside it. Legs and arms the pale colour of death. Despite being tragic, the scene is not unpleasant, it is poetic, seductive; it is much more and much less than what it shows.

It is one of those sculptures that, apart from what it describes or tells, have a pure sculptural interest. The shift of the figure carrying all that seemingly unbalanced volume gives it an apparent instability. That is, it conveys a sense of balance, strengthening its seeming instability.

This sculpture shows that moment of hesitation before moving, a bit like someone who has just stolen something and remains static for a moment, before deciding where to go. *Egg roll* belongs to a group of pieces I made in the 90's, when I used, besides wood, other materials, such as foam rubber and polyester. Other works from this time are: *Philip IV*, *South five*, *Habanero*, *Broken-nail*, *Waiter* or *The three funny men*.

Egg roll is a metaphor: it is a character that could come out of every corner: a homeless man carrying his belongings in a mattress on his back, failure. It is ironic, amusing, it can inspire tenderness, it is pleasant, a woman delicately wrapping the remains of a man. However, it has two sides, the kind and the aggressive one. The forward shift of the figure could evoke that of a Tyrannosaurus Rex after a hunt, carrying a prey in its aggressive jaws.

Cambados, 16th of September 2012

Francisco Leiro's Wit

Francisco Leiro's *Hercules*, 1995 is a baseball player, the club that symbolizes his strength has become a baseball bat, the lion's mane that symbolizes his fearless courage has become a vestigial tail, dripping and covered with very red blood. Leiro gives the mythological hero –an ancient idealization of masculinity- a sardonic twist, treating him as joke.

Mythic femininity is also mocked by Leiro's wit: woman's mystery becomes a farce in his 'embozada' (muffled) figures. In 18th century Spanish society women masked their faces in a Catholic show of modesty. In Leiro's ironic modernization of them, the mystery (and flattering seductiveness) this invisibility conferred on them –the male admirer could read whatever beauty he wished into their faces, which in fact he had never seen– is ruthlessly ridiculed. The faces of Leiro's contemporary 'embozadas' like those of the past, are hidden, but their bodies are exposed –all but naked in tight dresses, and sometimes completely naked. These bodies are not unequivocally appealing, as their monstrously enlarged (by plastic surgery?) breasts suggest. Leiro implies that female mystery is simply a matter of the Empress's new clothing: there's nothing inherently attractive and seductive about woman's –body quite the contrary, it is vulgar and grotesque- and she's far from beautiful behind her mask, all the more so because she has no face– a further irony. This is made explicit in *Desubicado* (Displaced Person), 1996. The vacuous female figure, with a stool attached to her head, is an image of insanity derived from Goya's *Caprichos*, like the muffled figures of the 'embozada' females.

Leiro seems to be making an all out attack on woman. But his 'embozadas' for all their ironical character, remain physically intimidating and menacing. His monumental *Aphrodite*, 1997 epitomizes woman's power, especially in contrast to man, as the dramatic, pathetic male figure, run through by a spit in *Skewer*, 1997, indicates.

He is in effect being tortured and cooked alive, a sacrificial victim to the goddess of love. Hooked on love, he is destroyed by it.

Woman's power over man is explicitly the theme of *Three*, 1996, an ironical 'menage a trois'. A seated, aging, plump man, his best sexual days in the past, has his head averted in a cloud –a kind of ostrich hole- so as not to see the younger, thinner, more agile man the devilish, perverse, tempting woman standing between them -in effect a succubus, as her blackness

suggests- turns toward, in a clear act of preference. Not that she gives much satisfaction to either man: she turns her back on the older one, and she seems to be trying to get the younger man to stand on his head –to turn his whole life upside down- to please her. (Wich, of course, he can never do, however great his sexual prowess, which is suggested by his ‘performance’). In short, she plays one man against the other, making fools of both.

Short Circuit II, 1996 epitomizes the difficulties between man and woman: all the sexual electricity between them is to no avail; the emotional connection between them breaks down –‘shorts’. The child they conceive is the final joke they play on themselves, for these modern days it could just as well have been produced *In Vitro*, 1995, saving a lot of emotional and sexual trouble.

Each one of Leiro’s sculptures is an ironical vignette, a staged, epigrammatic demonstration of the absurdity of the human condition. They are all essentially caricatures. At least since Juvenal the relationship between men and women –the battle of the sexes- has lent itself to caricature, that is, to ironical treatment, masking disappointment and rage. In Leiro this mocking mood spreads, leading him to caricature humanity as such, as his anonymous figures indicate. Has he backed himself into a corner of misogyny and misanthropy, from which there is no escape?

I don’t think so –his wit and irony are an escape, and a kind of wisdom. Especially the wit and irony he builds into his sculptures. The empty, twisted metal cage –a kind of mock modernist sculpture (and as such a symbol of modernity)- in *Short Circuit II* is ironically at odds with the primitive, organic, fibreglass figures that project from it. The spot of red that marks the pubic hair of *Embozada Roja*, 1996 cuts her brazen red torso down to ironic disappointing size, just as the mane of hair on the back of *Embozada amarilla*, 1996 debunks –deflates– her breasts. The absurdly crossed legs of *Embozada marrón*, 1996 –each goes off in the opposite direction- contradict her neatly aligned breasts. In *In Vitro*, the bodiless head, in effect standing on stilts, is another witty contradiction in terms. In *Three*, the brown little man, with his yellow head in the white cloud –worn like a ruffle– sits uncomfortably on a metal stool (another mock constructivist sculpture), his big bottom on its small red seat. The contrast between him, the black woman, and the very white acrobatic man, as well as between their stances, is another display of incongruity –another study in irreconcilable differences, or radical splitting.

Indeed, incongruity –between male and female figures, and within each figure itself, as well as between the organic human figure (usually of wood) and the abstract furniture construction

that accompanies it (emblematic of the incongruity between humanity and the inhuman modern world it has invented)— is Leiro's basic point. Incongruity is perhaps most subtly evident in the contrast between hard and soft surfaces, harsh and smooth textures, that informs his figures. Caricature is at once a way of articulating and overcoming incongruity- of acknowledging irreconcilable differences and laughing at them. The wit and irony of caricature are a comic response to human tragedy –to the fact that human beings are at odds or in conflict with each other (nowhere more so than in the relationship between man and woman) and with themselves. (In vitro fertilization suggests alienation from the human body –the human body in conflict with its worn natural functions). They are irremediably split and caricature is a way of showing the split without being depressed by it.

Caricature laughs at the grotesqueness of human existence in the very act of rendering it. If, as Baudelaire said, “laughter is the expression of a double, of contradictory, feeling” and laughter at the grotesque –at a ‘creation’ so conspicuously and completely double that it seems irreconcilable with itself, that is, inherently self-contradictory, and as such altogether beyond ‘the code of common sense’ –is the profoundest laughter, for it acknowledges the basic absurdity of life, then Leiro's subtly grotesque, absurd figures are a laughter that embodies the doubleness or incongruity it laughs at.’ To be able to laugh at what cannot be made whole –reconciled with itself, and with others– is a kind of wisdom, for the wisdom is the ability to accept, with mature good humor, the ironies and ambiguities –contradictions and paradoxes- that plague human life, and are inherent to it, which means not to be destroyed by them.

In short, caricature involves a kind of reconciliation with the inevitable grotesqueness or absurdity of life, which becomes evident -startlingly self-evident- after one had experience a certain amount of life. The awareness of absurdity can only be emotionally managed by being turned into a kind of joke, the way Leiro docs. He explores the ironies of the relationship between man and woman -even his single female ‘embozadas’ imply a male presence, for their breasts appear as they would in an infantile male fantasy, as well as the way they appear in woman's own narcissistic fantasy -because it is the difference between them, and the doubleness they form together, that is the major arena of contradictoriness in everyday human life.

[Kuspit, Donald Burton: from *Francisco Leiro's Wit*, New York: Marlborough Chelsea gallery, 1998, pp. 3-5]



Xoán Anleo

Cuarto 109

Vídeo DVD | 15'08'' | 2009

O home, un relato sen oíntes

A representación ficticia dunha acción, dunha experiencia, adoita dispensarnos do intento de cumprilas nun plano real e en nós mesmos.

Jean Genet: *Le balcon*

Vai moi rápido porque non hai fixación nin na saída nin na chegada, só movemento, relacións, idas e vindas. Non hai sexo, unicamente sexualidade.

Jean-Luc Godard: entrevista realizada por Yvonne Baby, *Le Monde*, 25 de setembro de 1975

Un vai ao cinema de verdade para descubrir cousas novas —e iso con pleno coñecemento de causa.

Rainer Werner Fassbinder: *Die Anarchie der Phantasie*

Entre dúas accións, entre dous afectos, entre dúas percepcións, entre dúas imaxes visuais, entre dúas imaxes sonoras, entre o sonoro e o visual: facer que se vexa o indiscernible, é dicir, a fronteira (six fois deux). O todo sofre unha mutación porque cesou de ser o Un-Ser para converterse no “e” constitutivo das cousas, o entremedio constitutivo das imaxes. O todo confúndese entón co que Blanchot chama forza de “dispersión do Fóra”, a vertixe do espazamento: ese baleiro que xa non é unha parte motora da imaxe e que traspasaría para continuar, senón a posta en dúbida radical da imaxe.

Gilles Deleuze: “Tres preguntas a propósito de *Six fois deux*”, de Jean-Luc Godard

O suxeito entre os límites da ficción e o documental, historias que dilúen lindes e as relacións de poder con cada un dos personaxes sometidos a diferentes ditados e instrucións. Ficcional e epocal, fainos cuestionar a natureza real ou ficticia, as solucións ao narrar, relatar historias que insisten e resaltan feitos cotiáns.

O home como individuo sometido a un relato sen oíntes, a unha revisión da sexualidade e o xénero nunha sociedade que lle nega outras existencias e as unifica sen límites. Un mesmo xesto que cambia de significado e cuestiona as categorías e aprendizaxes dos roles, os estereotipos de masculinidade como construción social e tamén política de como nos movemos nun espazo.

O individuo confróntase coa súa propia imaxe nunha busca incesante da súa propia identidade, unha loita que obriga a buscar no seu ámbito novas formas de autoafirmación.

A relación das persoas na sociedade estrutúrase en distintos sistemas de comunicación. Os obxectos conteñen atribucións encamiñadas a codificar ítems de información. Os materiais cos que constrúen, o deseño e a elección da funcionalidade non é inocente. Xéranse dende a súa xénese relacións de poder e a súa representación define o status do individuo. Cada obxecto ten implícito un xuízo sobre como somos, sobre os nosos desexos e como nos mostramos aos demais, mesmo deliberadamente podemos convertelos nunha máscara que nos permite permanecer ocultos detrás deles. Os obxectos cotiáns son interpretacións contemporáneas da identidade. O proceso de identificación do suxeito cos seus obxectos supón un ingreso no ámbito da conciencia.

Construcións mentais das nosas pulsións son trasladadas aos obxectos que nos rodean. Convértense así en representacións da nosa propia identidade. A selección de cada un deles segue un proceso intrapsíquico, inconsciente, non comunicacional. Un mecanismo cheo de múltiples causalidades e que está contaminado polos patróns de consumo estandarizados pola publicidade e a sociedade capitalista, para a cal o individuo se reduce a un mero obxecto/suxeito de consumo.

Alén disto, cada elección dun obxecto coloca a persoa nunha disxuntiva: desexar é querer, querer é buscar, buscar é escoller. A busca non sempre é evidente e no resultado dela non sempre alcanza a consumir o desexo. A busca convértese nun fin. As persoas arremuíñanse ante múltiples ofertas sen poder decidir. Ao longo do tempo sucédese o mesmo rito de busca, selección e desprezo do obxecto. Este proceso encerra unha metáfora sobre a relación do individuo cos seus semellantes e o desexo de busca dunha identidade propia.

O espazo en que vivimos é fundamental: a urbe, as súas construcións e o enclave xeográfico fanse necesarios ao suxeito como referentes do seu mundo exterior. O máis próximo sería a casa e todos aqueles obxectos que habitan nela. A casa é o ámbito que aglutina as coordenadas culturais da sociedade en que se acha inmerso o individuo. Como espazo íntimo, contén os obxectos propios –testemuños da memoria– aos que lles outorga valor e significación. Os obxectos falan da nosa historia, do pasado, cargados de evocacións sobre as lembranzas. Agochan significados que só nós coñecemos e que non sempre se corresponden co evidente. A casa define o territorio do privado fronte ao público, o interior fronte ao exterior, o illamento fronte á conexión. No fogar pasamos toda unha vida ou unha vida paralela á exterior, contén unha historia propia. É unha representación do individuo na súa busca de identidade, de signos de identificación, contén unha vontade de diferenciarse e un reflexo de status social do individuo.

Os hoteis son espazos pensados coa función exclusiva de responder ás necesidades do hóspede. Están deseñados sobre as premisas da funcionalidade, aínda que en ocasións se enmascara con outros elementos. O mobiliario escóllese como unha mercadoría carente de calquera elemento emocional. O espazo está configurado coa intencionalidade de lle facilitar ao individuo unha sorte de comodidades. O tempo é a única variable que é modificable neste territorio. O visitante define os límites en termos de duración e intensidade pero nada pode facer para trastornar o espazo que o acolle. A súa equipaxe contén os escasos obxectos con contido referencial que o rodean.

O hotel é un espazo non emocional onde a persoa está totalmente desligada da significación dos obxectos que o rodean; un espazo exento de conflitos e confrontacións e é, dende este punto de vista, cando se converte nun elemento liberador. Unha atmosfera impersoal que alimenta un distanciamento dos afectos implícitos nos obxectos propios e o seu ámbito. Non entraña unha negación da realidade, sinxelamente confronta, descobre ou libera das correspondencias emocionais dos obxectos que definen a biografía do suxeito. O individuo pode despoxarse de calquera figuración da súa existencia, enfrontarse con certo afastamento da realidade ás súas propias visións interiores.

Niterói mostra como o espazo público é intervido polos cidadáns no cotián dos seus percorridos urbanos. Niterói é unha cidade comunicada con Rio de Janeiro por barco. Este transporte público é utilizado por unha multitude de persoas diariamente.

Este vídeo explora a relación entre os individuos na cidade, un percorrido que os parece levar cara a ningunha parte. Preséntase unha cartografía da cidade. A cidade do capitalismo global deste século XXI converteuse nun ser autónomo que transcende máis alá do territorio e dos seus habitantes. As relacións que se crean entre os individuos están determinadas, entre outras cousas, polo deseño do espazo urbano, que, afastado das súas necesidades, se converte nun espazo de confrontación.

A cidade como territorio marca o espazo social onde os individuos perden a súa identidade propia, onde rompen fronteiras e, ao mesmo tempo, xorden outras. A cidade masificada como apoteose do capitalismo cognitivo pérdese como espazo de encontro, converténdose nun fantasma que expulsa e non acolle os seus habitantes. O individuo, así, convértese nun habitante sen cidade, inmerso na súa soidade.



São Paulo, 2009. Fotografia



Fotograma de *Densidade relativa, velocidade controlada*, 2009



Fotograma de *Cuarto 109*, 2009

Xoán Anleo

Room 109

Vídeo DVD | 15'08'' | 2009

Mankind, a story without listeners

The fictional representation of an action or an experience usually excuses us from the attempt to accomplish it on a real plain or for ourselves.

Jean Genet: *The balcony*

The film moves quickly because it doesn't dwell on departures or arrivals, only movement, relations, comings and goings. There's no sex, just sexuality.

Jean-Luc Godard: interview by Yvonne Baby, *Le Monde*, September 25th 1975

One actually goes to the cinema to discover new things –and with first-hand knowledge.

Rainer Werner Fassbinder: *Die Anarchie der Phantasie*

Between two actions, two affections, two perceptions, two visual images, two sound effects, between the sound and the image; to make the imperceptible visible, that is, the border (six fois deux). The whole suffers a mutation because it stops being the One-Being to become the “and” constitutive of things and images. The whole blends with what Blanchot calls force of “dispersion of the Outside”, the “spacing vertigo”: that vacuum is no longer a moving part of the image, but a radical challenge to the image.

Gilles Deleuze: “Three questions about *Six fois deux*”, by Jean-Luc Godard

Operating within the limits of fiction and documentary, each actor is subjected to a set of instructions within a scenario, which sets out to dissolve boundaries and power relations. Fictional and epochal, we are led to question the nature of reality and fiction, to resolve the issues arising from the act of narrating, of telling stories that centre on and emphasise the nature of everyday life.

Man as an individual finds himself the subject of a story without listeners; he is subject to the surveillance of his sexuality and gender in a society that negates other ways of being, reducing them to a single option. A simple gesture shifts in meaning and questions the categories and the role-playing that we are taught; these stereotypes of masculinity are the social and political constructs of how we move in and occupy space.

The individual confronts his own image in an endless quest for identity and this compels him to constantly scan his environment for fresh signs of self-affirmation.

The relations between individuals as social beings are structured in different systems of communication. Everyday objects possess attributes that can codify items of information. The materials with which they are constructed, their design and choice of function are far from innocent. Their genesis gives rise to sets of power relations and their appearance defines the status of the individual. Possessions contain an implicit judgement as to what we are like, the nature of our desires and how we reveal them to others; we can even use them as a mask to hide behind. Everyday objects interpret contemporary identity. The process by which the subject is identified with his objects supposes accession to a state of consciousness.

The mental construction of our impulses is transferred to the objects that surround us. They become representations of our identity. The choice of each object follows an intra-psychic

process, sub-conscious and incommunicable. A mechanism of multiple causality, polluted by the models of standardized consumption, by marketing and by capitalist society, which reduces the individual to a mere subject/object of consumption.

The choosing of an object leads to a dilemma: to desire is to want; to want is to seek; to seek is to choose. The search is not always outwardly visible and the outcome does not always manage to consummate the original desire. The search becomes an end in itself. Unable to make a choice, we are overwhelmed by an infinite set of possibilities. Seeking becomes a rite of selection and ultimate disdain for the object. A process that encompasses a metaphor of the relation of the self to the other and the desire for identity.

Inhabited space is fundamental: the city, its structures and geographical enclave become necessities as the subject's external points of reference. The most immediate is the home and all the objects it contains. The home is the place that draws together society's cultural coordinates in which the individual is immersed. As the space of intimacy, it contains the objects that act as the testimonies of memory, on which we bestow value and significance.

Objects speak of personal history, the past; they are charged with powers of evocation. They embody hidden meanings, known only to us and these do not always match the outwardly evident. The home outlines the boundaries between public and private, interior and exterior, isolation and connection. We have a home-life with its own history, a parallel life to the one played out in the outside world. It is a representation of a subject in search of identity, of signs of identification; it encapsulates the impulse for differentiation and reflects social status.

Hotels are spaces conceived for the sole purpose of responding to the needs of the guests. Their design proceeds from a premise of function, although sometimes this is masked by other elements. The furnishings are chosen as merchandise devoid of any emotional element. The space is configured with the aim of providing the client with a convenient selection of facilities. Time is the only variable in such a setting. The hotel guest defines the experience in terms of duration and intensity, but nothing disrupts the space through which he passes. His luggage contains the only few objects with any referential attachments.

The hotel is an unemotional space in which the visitor remains disconnected from the signification of the objects that surround him; a space devoid of conflict and confrontation and, from this point of view, a stay in a hotel might become a liberating factor. It offers an impersonal atmosphere, which nourishes a feeling of removal from the affective ties implicit in possessions and their setting. This does not involve a negation of reality, it simply liberates

through confronting – and so revealing – the emotional exchange with the objects that map the subject's biography. He can shrug off the configuration of his usual existence, undergo a kind of removal from reality and engage with his own inner vision.

Niteroi shows how citizens intervene in public space on their daily journeys. Niterói is a city connected to Rio de Janeiro by boat. A large number of people use this means of public transportation on a daily basis.

This video explores the relations between individuals in the city, a path that seems to lead to nowhere. It is like a map of the city. In the XXI century the global capitalist city became an independent being that goes beyond land and population. Relations are determined, among other things, by the design of urban areas, which far from real needs, becomes an area for confrontation.

The city as a territory marks the social area where individuals lose their self-identity, where they cross borders to create new ones at the same time. The overcrowded city is an apotheosis of the cognitive capitalism that loses its meaning as a meeting area, becoming a ghost that expels its inhabitants instead of welcoming them. The individual becomes an inhabitant without a city, deep in solitude.



Pamen Pereira

Gabinete de traballo: A mesa do gabinete

Mesa, unto e alfombra | 97 x 110 x 70 cm | 1998

Gabinete de traballo: A mesa do gabinete

A mesa deste *Gabinete de traballo* xorde como a primeira peza do gabinete. Como adoito facer en moitas ocasións, os períodos de traballo sobre un tema ocúpanme unha boa tempada, na que tanto conscientemente coma inconscientemente vou atopando as cousas que vou agrupar con ese título, e case a xeito dos *koan zen* vou afondando dun xeito intuitivo e un tanto irracional, ás veces dous ou tres anos ou quizais máis, ás veces hai ideas, intencións ou desexos que tardan tantos anos en cocerse e en atopar a súa forma que me acompañan durante media vida. Así que, como no caso de *Auga quente para o té*, *Non hai beira*, *Un só sabor* ou, máis recentemente, *O mundo enteiro é medicina*, *Gabinete de traballo: o encontro coa sombra* é un dos bloques de traballo que comeza coa mesa do gabinete na primavera do ano 1998, uns meses despois do meu regreso dunha longa estadía no Xapón coa bolsa de Unión Fenosa, e o ano en que naceu o meu fillo León, e que me leva ata 2001, onde o conxunto de pezas en relación con isto se expón no Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC).

A peza é producida ou patrocinada polo Museo de Pontevedra con motivo da Bienal dese mesmo ano 1998, comisariada por Miguel Von Hafe e Alberto González Alegre. Durante este período, van xurdindo as imaxes e as necesidades dese espazo de traballo íntimo, persoal

e reducido ao que se refire o “gabinete”, que non é outro que o da propia vida, o atávico e o máis esencial. Amasar alimento, e con el modelar a paisaxe, supoño que ten que ver coa experiencia física e emocional da transubstanciación vivida durante o aleitado do fillo: paralelamente á lactación foise construíndo a peza. Foise modelando ese “Himalaya para un neno”, como lle chamou Alberto González Alegre.

Todas esas experiencias conflúen nese momento, e concédolles profunda reverencia á observación, ao gozo e á entrega que debe acompañar cada acto, ao ritmo, ao tempo, ao ritual de como chegar a descubrir as cousas. E é no misterioso espazo de creación-gabinete onde se establece o diálogo.

O Gabinete de traballo é unha metáfora dese espazo imaxinario dedicado á reflexión de cada experiencia vivida con intensidade, o lugar onde respiralas, onde peneiralas e destilalas tanto que na intimidade do gabinete xurdían todas as sombras proxectadas dende a nosa propia luz, todos os medos son sombras, todos os monstros son as aterradoras sombras do que aínda non puidemos traer á conciencia e ese era un dos traballos desempeñados no interior do gabinete: desenmascarar as sombras conforme se van achegando a ese espazo e a luz da conciencia as dissolve.

E así xurdiu a mesa, a chaqueta de traballo, a réplica das xigantescas portas de San Martiño Pinario, que elixín para protexer este espazo imaxinario. As botas da viaxe cos templos modelados sobre elas ou a viaxe ao “castelo da besta”.

No catálogo da XXV Bienal de Pontevedra, onde se expón esta peza por primeira vez, o comisario Alberto González Alegre fala de “víscera do ar”:

“Metáfora e literalidade desa víscera do ar é o que fai Pamen Pereira no seu *Gabinete de traballo*, peza que foi realizada especificamente para esta a Bienal de Pontevedra e en que, sobre unha mesa de madeira xa feita, ela modelou como unha deusa, debuzada, toda unha cordilleira de montañas; e modelouna con unto, a graxa do ventre dos animais. Talvez isto non debería ser dito e quedar como segredo posible, pero cabe interpretar esta última obra súa dende a perspectiva do feito de estala facendo no tempo exacto do nacemento e nos primeiros días do seu único fillo: ventre, modelado, interior, pequena inmensidade, Himalaya para un neno”

(González Alegre, Alberto: extracto do catálogo da XXV Bienal de Pontevedra, 1998)

Otras naturalezas foi outra exposición onde participou esta peza na Sala Verónicas. Isabel Tejada, directora da exposición, reflexiona sobre o *Gabinete de traballo* no texto que escribe no catálogo:

[...] Trátase dun espazo de meditación e de reencontro que conecta, a través dunha narración oculta, a idea do sagrado co noso contexto máis cotián e coa natureza. Pereira creou un espazo para realizar unha viaxe sen barreiras que conduce dende o orgánico –a comida– ao máis elevado, a transcendencia. A mesa, que nos achega cada día a enerxía do alimento, aquí serve de apoio para unha cadea montañosa de graxa, unha materia enerxética que á súa vez nos trae á mente ao artista chamán por excelencia, Beuys, e ao unto da súa terra galega. [...]

Paisaxe como reflexo interior, da disolución de fronteiras entre o natural e o humano. Porque todo está ligado de xeito fluído –o alimento, o sexo, o traballo, o noso contexto– por unha indivisible cadea de enerxía. Imaxes que xorden dende o terreo da intuición, dun pensamento que vai e vén libremente. Encontradas nun camiño sen dúbida máis directo para abordar as cuestións do espírito.

(Tejada, Isabel: texto traducido do catálogo *Otras naturalezas*. Sala Verónicas, 2001)

Seleccionéi tamén algúns fragmentos que escribiu Juan Bautista Peiró no catálogo con motivo da exposición no CGAC que ilustran ben este capítulo do *Gabinete de traballo*:

[...] O título da mostra *Gabinete de traballo: o encontro coa sombra* suxire eses dous ámbitos en perpetua relación dialéctica, a actividade profesional e a dimensión persoal. En todos os casos, pero dun modo especial no do artista, o desempeño da profesión forma parte substancial da vida. No caso de Pamen Pereira, a intersección deses dous planos desenvólvese cunha intensidade crecente, cunha permeabilidade que fai difícil deslindar onde comeza un e onde remata o outro. Intersección ampliada ata a identificación arte-vida que explica –ou se explica–, polo menos parcialmente, a presenza constante do proceso do decurso temporal. A interacción entre as súas obras, a artista e o público é sempre dinámica. A iso contribúe a liberdade na utilización dos materiais, na elección dos obxectos. Tanto uns coma os outros teñen unha presenza orgánica, viva, irradian unha enerxía perceptible que atrae o espectador e reclama con insistencia a súa participación.

[...] A arte, como a vida, é inimiga da pureza. A pureza non existe salvo como ideal –pureza como sinónimo de perfección–, pero a aproximación a este ideal só pode realizarse efectivamente mediante a transformación –contaminación no mellor sentido da palabra– constante e continua.

Paradoxo. Fluír constante do mesmo e o distinto, do único e o diverso que nos introduce nun ámbito paradoxal, onde a lóxica e a razón palidecen ante o protagonismo da poética e a intuición. O protagonismo da intuición –algo absolutamente fundamental na doutrina zen– choca coa lóxica e a racionalidade tradicionalmente asociadas á nosa civilización occidental. Este enfoque intuitivo esgrimiuse secularmente para definir a creatividade inherente ao feito artístico. A posición de Pamen Pereira, dunha irreprochable lóxica interna, aproxímase a esta primeira vía de actuación, na que o contraste simultáneo do disímil, do distante, do contraditorio, do oposto, defínese como modelo paradoxal [...].

[...] Fronte ao fantástico, ao exótico, ao sublime, ao ideal, xorde outra vertente creativa que arranca do normal, do humilde, do cotián. De feito, non deixa de ser impresionante comprobar como precisamente furgando nesa mesma realidade –diversa ata a contradición– se pode esconder a beleza máis absoluta e conmovedora... O *Gabinete de traballo* remítenos a un ámbito privado, doméstico, persoal, que intensifica a propia capacidade para a reflexión metafísica. Un espazo íntimo, onde o humilde alenta unha dimensión a outra transcendente, espiritual.

[...] O devir como estado natural de todo, o cambio de estado, o movemento, a fugacidade, deslizan o seu traballo cara a un perpetuo cuestionamento e unha esixente interpretación sobre a natureza última e íntima das cousas.... O *wabi-sabi* é un paradigma estético xaponés baseado na natureza que procura harmonizar arte e vida. No contexto *wabi-sabi*, como na nosa cultura occidental, natureza significa varias cousas. En primeiro lugar, refírese á dimensión da realidade física non tocada pola man do home: cousas no seu estado orixinal, puro (cousas da terra, plantas, animais, as forzas do vento, a chuvia, o lume...). Pero, en segundo lugar, tamén abrangue a mente humana e todos os seus pensamentos e as reaccións artificiais. Relación entre natureza e individuo sobre a que transcorre, na punta dos pés pero con firmeza, Pamen Pereira.

De feito, as súas pezas suxiren un proceso de elaboración ou xeración natural. Moitas veces están feitas de materiais que son visiblemente vulnerables aos efectos do tempo e do trato humano. Esta natureza orgánica –case viva– das súas obras fainas extremada-

mente sutís e ocasionalmente están a punto de desmaterializarse. Pero, a pesar da súa fragilidade, conservan un carácter forte e un equilibrio emocionalmente sólido.

Por exemplo: a utilización recorrente da graxa conxuga unha serie de referencias de moi diversa índole. Dende a cita máis ou menos explícita a Joseph Beuys (cita que intúo máis próxima á homenaxe –unha das súas acepcións–, cara a unha das figuras capitais da arte da segunda metade do século XX, que como referencia explícita a algunha das súas obras emblemáticas). Pasando pola súa ambivalencia como material dúctil, maleable, dunha gran plasticidade e como alimento, como materia orgánica viva, en estado de transformación. Sen esquecer que esa graxa é unto, un dos ingredientes específicos da gastronomía galega, da sopa como nutrición básica. O unto obtense da matanza do porco –acto de supervivencia e profunda dimensión ritual– e consérvase e consévese ao longo do ano. Natureza colectiva e identidade individual que conflúen na obra de arte.

Proceso. Os obxectos son indiferentes ao bo gusto convencional. Pamen foxe premeditadamente das técnicas e os materiais artísticos ao uso así como ao de calquera rematado impecable, do rigor excesivo da precisión mecánica. Pola contra, as súas pezas teñen un aspecto modesto, pretendidamente normal, sen carecer por iso dunha notable presenza, un innegable atractivo. Non son obras improvisadas, azarosas, precipitadas, tampouco pechadas nin definitivas. O tempo feito proceso é un factor activo, inherente ao sistema de traballo, á actitude ética e estética da autora [...].

(Peiró, Juan Bautista: Texto traducido do catálogo *Gabinete de traballo: O encontro coa sombra*, editado con motivo da exposición de Pamen Pereira no CGAC en 2001)

Selecionei estes fragmentos que me pareceron significativos para comprender un pouco mellor o contexto no que xorde e se arroupa a obra elixida para esta exposición, A Obra Elixida.

As palabras tan cariñosas e perspicaces de Juan Bautista Peiró reflicten unha comprensión do traballo nada superficial, el viu crecer de preto algúns destes procesos vitais dos que fala no texto e sempre me sinto moi agradecida cando alguén é capaz de conectar cos traballos que fago, sorpréndome cando sucede e penso que, aínda que fose só por esa persoa á que dalgún xeito a contemplación activa da obra lle achegou algo, xa mereceu a pena facelo.

Respecto a esta mesa do *Gabinete de traballo*, só me queda engadir unha cousa máis, o unto que necesitei para facela procede da casa de Xacobe, na aldea de Santa Cruz, en Parga,

Lugo; é o lugar da miña familia materna, a miña nai e os meus avós maternos proceden de alí, e onde eu pasei unha grande parte da miña infancia. Só alguén que coñece o medio rural en Galicia pode saber de que estou a falar. De alí proceden os primeiros recordos que aínda non pasaron á consciencia, os máis importantes, os que non son capaz de recordar. A miña tía Mercedes, irmá da miña avoa; o seu fillo, Antonio Rodríguez (*Toñito*); Esther, a súa muller, e os seus fillos Marcos, Jorge e David foron os que me proporcionaron o unto suficiente para modelar o Himalaya e, aínda que xa pasaron case 14 anos, quero aproveitar a ocasión para darlles as grazas de novo, xa que no seu momento non quedou reflectido este xesto tanto como me gustaría.

Riba-Roja de Turia, agosto de 2012



Gabinete de traballo: A mesa do gabinete



Pamen Pereira traballando na súa obra *Gabinete de traballo: A mesa do gabinete*, 1998
Colección Xunta de Galicia, Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela

Pamen Pereira

Workshop: workshop table

Table, lard and carpet | 97 x 110 x 70 cm | 1998

The workshop table

The table in Workshop is the first piece of this workshop. Usually, my work on a matter takes up quite some time. During this time, both aware and unaware, I come across things that I then bring together under a title, and almost as *koan zen* do, I go into the subject in depth, sometimes for two or three years, sometimes even more; some ideas, intentions or desires take so long in taking shape that travel with me half a lifetime. So, as in *Hot water for tea*, *There is no shore*, *A single flavour* or most recently, *The whole world is medicine*, *Workshop, meeting with the shadow* is a work collection that begins with the workshop table in the spring of 1998, a few months after returning from a long stay in Japan with a grant from Unión Fenosa, the year my son León was born, and goes on until 2001, when the Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC) puts together an exhibition with this collection.

The Museo de Pontevedra produces and sponsors this piece for the 1998 biennial, with Miguel Von Hafe and Alberto González Alegre as curators. During this time, images and needs come up for this intimate, personal and limited space that is the “workshop”, which is the space of life itself, the most essential one. Kneading food and modelling the landscape with it I guess it has something to do with the emotional and physical experience of the transubstantiation suffered while breastfeeding a child. This piece, a “Himalaya for a child”, as Alberto González Alegre

named it, was coming to life in parallel to breastfeeding.

All these experiences come together at this point and I pay profound respect to the observation, joy and devotion that must go with every act, to the rhythm, time and ritual of discovering things. The dialogue is established within the mysterious space of creation-workshop.

The Workshop is a metaphor of that imaginary space devoted to ponder over the intensity of life experiences, the place to breath, screen and filter those experiences. Thus, in the intimacy of the workshop the shadows casted by our own light would come out; every fear is a shadow, the terrifying shadows of what we could not yet bring to consciousness are monsters. This is the kind of work that took place inside the workshop: unmasking the shadows as they approach this space, where the light of consciousness dissolves them.

And the table, the work jacket, the replica of San Martiño Pinario massive doors, chosen to protect this imaginary space, came up like this. So did the travel boots with modelled temples or the trip to the “beast’s castle”.

The 25th Pontevedra Biennial exhibited this piece for the first time. In the biennial catalogue the co-curator Alberto González Alegre speaks of “air viscera”:

Pamen Pereira depicts this air viscera both metaphoric and literally in her *Workshop*, a piece specifically created for this Biennial. Over an already existent wooden table she modelled, like a goddess, a mountain range; she used lard, fat from the abdomen of animals, to model it. Maybe this should had been left unsaid and remain a secret, but we can interpret the piece from this perspective: the fact that she created it at the exact same time of the birth and first few days of life of her only child: womb, modelling, interior, small immensity, Himalaya for a child.

(González Alegre, Alberto: translation of the 25th Pontevedra Art Biennial catalogue, 1998)

This piece also participated in the exhibition *Other Natures*, which took place in Sala Verónicas. Isabel Tejada, curator, reflects on *Workshop* in the catalogue:

[...] It is a space for meditation and reunion that connects, through concealed narrative, the idea of holiness in our everyday context and in nature. Pereira imagined a space fit

for embarking on a journey without barriers that leads us from the organic –food– to the most elevated, significant object, the table, which brings us our daily dose of energy in the shape of food and here it is the base of a mountain range made of lard, an energy-giving matter that brings to mind the quintessential shaman, Beuys, and his Galician lard [...].

It is a landscape of the interior, the dissolving of the borders between nature and man. Because everything is effortlessly linked –food, sex, work, and our context– by an unbreakable energy chain. Images born in the realm of intuition, a thought that goes back and forth. Images undoubtedly found in the direct path to the matters of the spirit.

(Tejeda, Isabel: translation from catalogue *Other natures*. Sala Verónicas, 2001)

I have also chosen some paragraphs written by Juan Bautista Peiró in the catalogue of the CGAC exhibition that illustrate this chapter of *Workshop*:

[...] The title of the exhibition, *Workshop*, an encounter with the shadow, brings to mind the perpetually intertwined fields: professional activity and personal dimension. Almost always, and especially for artists, work is a substantial part of life. For Pamen Pereira the intersection of the two develops a growing intensity, a permeability that makes it difficult to determine where one begins and the other ends. An intersection magnified until the complete identification of art and life, partially explained by the constant presence of the passing of time. The interaction among pieces, artist and public is always dynamic. This is achieved through the free use and election of materials and objects. Both have an organic, lifelike presence and radiate a noticeable energy that attracts and insistently claims the audience participation.

[...] Art, same as life, is an enemy of purity. Purity only exists as an ideal –purity as perfection– but the approximation to this ideal can only be effectively achieved through constant and continuous transformation –contamination in the best sense of the term–.

Paradox. Continuous flow of the similar and the different, the unique and the diverse that takes us to a paradoxical sphere where logic and reason pale in comparison to poesy and intuition. The prominence of intuition –a core element of *Zen* beliefs– clashes with the logical and rational thought traditionally associated with western civilisation. The intuitive approach has been argued over the centuries to explain the creativity intrinsic to the artistic process. Pamen Pereira stance has an irreproachable internal logic and tends to

the first approach, in which the simultaneous contrast between the different, the distant and the contradictory defines itself as a paradoxical model [...].

[...] Opposing the fantastic, the exotic, the sublime and the ideal we find another creative approach, which starts from the premises of the usual, the plain, and the everyday things. It is impressive how digging into the same reality –diverse to the point of contradiction– one can find the most absolute and moving beauty... The workshop takes us to a private, personal, domestic environment where one's ability for metaphysic meditation is magnified. In this intimate space the ordinary scales to a more spiritual and transcendent dimension.

[...] Passage as a natural state; change, movement and fleetingness take her work towards a perpetual questioning and a demanding inquiry about the intimate nature of things... *Wabi-sabi* represents a comprehensive Japanese aesthetic centred on nature, which strives for harmony in art and life. In this context, like in western culture, the word "nature" has different meanings. First of all, it is the phenomena of the physical world, as opposed to human creation: things in its original state, including plants, animals, the landscape and the forces of wind, rain or fire. Second of all, the term also comprises the human mind with all its thoughts and artificial reactions. Pamen Pereira treads carefully but firmly on the relations between nature and the individual subject.

In fact, her pieces suggest a natural process of development. Many times, they are made of materials vulnerable to the passing of time and human usage. The organic, living nature of her pieces makes them extremely subtle, and occasionally they come close to disintegration. However, in spite of their fragility, they have a strong nature and a solid emotional balance.

For instance, the recurring use of lard evokes a series of diverse references. To start with, the more or less explicit quote of Joseph Beuys (which I suppose intends to be a tribute to one of the most significant artist of the second half of the XX century, as opposed to a explicit reference to his works). Secondly, lard as a multipurpose matter, serving as a ductile, malleable material, and lard as food, an organic, living matter in a constant state of transformation. Not to mention the importance of lard in Galician cuisine, being one of its key ingredients. Lard is obtained through the slaughter of pigs –an act of survival with a profound ritual dimension– and it is preserved to last the rest of the year. Collective nature and individual identity converge in the work of art.

Process. Objects are indifferent to conventional good taste. Pamen deliberately flees

from customary techniques and materials. She also avoids flawless finishes and the excessive thoroughness of mechanical precision. On the contrary, her works seem modest, intentionally plain, but they do not lack presence and an undeniable appeal. Her works are not improvised or hasty, neither closed nor final. Time made process is an active factor of the work system and the ethical and aesthetic attitude of the artist [...]

(Peiró, Juan Bautista: translation from the catalogue *Workshop, an encounter with the shadow*, published for exhibition in the CGAC, 2001)

I chose this extract to illustrate the context and origin of the piece selected for this exhibition, *The Chosen Work*.

Juan Bautista Peiró's warm and perceptive words show a deep understanding of my work. He watched up close the development of some of the vital processes he speaks of above and I always am very grateful to those capable of connecting with my work. I am surprised when that happens and I think that, just for this person to whom the act of contemplation of my work provided with something, it was worth creating it.

About the *Workshop* table, just one more thing to say: the lard I used comes from Xacobe's home, in the village of Santa Cruz, in Parga, Lugo; it is my mother and grandparents' birthplace and I spent most of my childhood there. Only those who know Galicia's rural environment will understand what I am talking about. It is the setting of my first memories, the unconscious and most important ones, those I cannot remember. My aunt Mercedes, who was my grandmother's sister; her son Antonio Rodríguez (*Toñito*); his wife Esther, and their sons Marcos, Jorge and David gave me enough lard to model the Himalaya and now, 14 years later, I want to thank them again, because at that time I did not thank them as much as I would have liked.

Riba-Roja de Turia, August 2012



Jesús Otero-Yglesias

Caos, mercado e voracidade

Acuario, pirañas, obxectos, mobles, año | 250 x 145 x 40 cm | 2012

Nomear, idear e transitar

Dar un título

A obra “elixida” foi pensada orixinalmente para unha exposición individual na Fundación Eugenio Granell de Santiago de Compostela, no ano 2007. Naquel momento, tituleina *Desprazamentos e condensacións*. Non se pode dicir que fose un bo nome, en realidade era unha descrición, a descrición do resultado provisional dunha investigación que iniciara por entón sobre os medios de “transportar” unha lembranza ou unha imaxe que servise para rememorar. As imaxes que adherira ás paredes da vitrina eran, na súa maior parte, fragmentos dos obxectos que agrupara en dúas mesas no espazo previo a onde estaba esta peza. Así que, efectivamente, se deran certos “desprazamentos”; pero algunhas destas imaxes non eran meros fragmentos senón unha superposición, ou o encontro de dúas ou máis partes, dos mencionados obxectos, así que se podían considerar como a “condensación” dun proceso de asociación. En realidade, ademais da descrición dun proceso, este dobre título facía referencia a certas descricións de Sigmund Freud sobre como actúan os soños sobre

a consciencia, un proceso complexo no que Freud diferenciou tamén dous procesos, un de “desprazamento” e outro de “condensación” das imaxes oníricas.

O paso do tempo dende a exposición para a que se fixo esta peza e o distanciamento da investigación que me levou a ela trouxeron consigo unha crecente estrañeza cara ao nome da obra, que resultaba aínda máis inadecuado na súa nova situación de neutralidade. Seguir utilizando dúas palabras e unha conxunción non levou a un resultado mellor: *Xuntos e desprazados* ou *Xuntos e migrados* foron outros dous nomes provisionais para a obra, pero non representaban o que realmente había nela.

John Cage, nunha fermosa declaración, dixo que o mundo estaba cheo e, polo tanto, podía suceder calquera cousa. Xunto á posibilidade de que calquera cousa aconteza coas cousas do mundo, existe tamén a percepción de que cando as cousas se xuntan han de seguir algunha lei para que esa reunión se manteña, leis que poden non ser visibles ou comprensibles e por iso as consideramos azarosas, aínda que non o sexan en realidade. Foise facendo evidente que as imaxes agrupadas na vitrina coexistían nun mesmo espazo sen rangos visuais especiais para ningunha delas, salvo algunha diferenza de tamaño. Ningunha imaxe se podía considerar central ou do punto de vista narrativo clave nese escenario, mesmo a uniformidade de cor –ou falta de cor, en realidade– contribuíu á sensación de equidade e equilibrio. Non hai un centro, non hai unha dirección, estas imaxes rodean un espazo baleiro e cada unha mantén a súa propia entidade, obedecen a unha lei de discreción e non interferencia, a certa igualdade. Como non acabar caendo na conta de que esta comunidade de imaxes aparentaba ser o que realmente era, unha república, unha república de cousas, unha das infindas pequenas repúblicas independentes que poden compoñer o mundo? Con esa convicción chegou o nome definitivo –sinxelo e fundente– para a obra, *República*.

Aproximándose ao caos

Un dos aspectos máis atraentes do proxecto A Obra Elixida era a posibilidade de experimentar coa obra e as súas consecuencias. Nun principio, tiven a tentación de rescatar algunha das ideas que se acumulaban nos cadernos de notas e que non chegaran a realizarse a falta dunha boa ocasión. Inicialmente pensei en retomar unha acción coa que especulaba dende había tempo: converter o meu propio automóbil nun espazo de exhibición. O que atopaba interesante, ademais do dinamismo e as posibilidades performativas que isto ofrecía, era

a posibilidade de utilizar o automóbil como un colector baleiro cunha ampla superficie transparente e distintas formas de observar o interior e o exterior, por medio dos espellos, as distintas inclinacións e posicións dos vidros das súas ventás, o compartimento do seu espazo interior...

No interior do automóbil, habería unha serie de imaxes reproducidas en branco e negro e cor sobre vinilo que se adherirían aos vidros das portas, ao cadro de instrumentos e ao retrovisor do coche. No interior, sobre os asentos, o volante, etc., tamén se distribuirían algúns obxectos. Tanto as imaxes coma os obxectos formarían un catálogo representativo da obra e os proxectos realizados estas dúas últimas décadas. Así que o automóbil transportaría unha pequena retrospectiva e implicitamente tamén a súa calidade de itinerante.

Finalmente, unha serie de conxecturas e dúbidas leváronme por outros rumbos. Curiosamente, a obra que elixín á fin mantíña a idea de “comunidade de imaxes” que estaba presente no automóbil-exhibidor. Así que estaba claro que na miña elección era máis importante a reunión, a colección ou o agrupamento cá obra enteira e dunha peza, a obra-monolito clásica. Tamén se mantivo o interese pola transparencia, pola heteroxeneidade e por unha poética fundada no material e o cotián. *República* –unha obra do ano 2007, que orixinalmente se chamara *Desprazamentos e condensacións*– tiña todo iso e podía entender, tamén, como un vehículo que permitía transportar imaxes...

Cando xa me decidira por esta obra, fíxose evidente que o meu traballo de selección finalizara pero non necesariamente o que eu podía facer coa peza. A posibilidade de actualizala, de revisala, reinterpretala, foi tomando forma. Reinterpretar a obra sobre si mesma non parecía unha boa idea, resultaba máis interesante facer unha obra nova, algo que dialogase co que xa existía. As liñas de traballo fóronse aclarando: deberíase manter a transparencia e o carácter de colector, debería ser un obxecto máis pequeno e tería que parecer máis cotián ou neutral e non unha “obra de arte”.

O punto de partida, como acontece moitas outras veces, xurdiu no medio do cotián. No comedor da miña casa hai un pequeno acuario con peixes tropicais e é frecuente que me entretaña observando o que acontece no seu interior, axúdame a relaxarme e a reflexionar. Un día caín na conta de que o sifón que abastece de osíxeno o acuario pon en movemento calquera obxecto que se poña sobre a superficie da auga, así que coidadosamente coloquei na auga tres “estrelas de neve” de plástico. Movéronse con grande rapidez pola superficie do acuario chocando entre si varias veces, enguedelláronse, liberáronse, algunha atascouse para

máis tarde volverse mover e así sucesivamente, nunha secuencia de movementos caótica e atractiva. Entón, vin claro que o obxecto que necesitaba para facer unha versión de *República* era un acuario, pois tiña a calidade da transparencia requirida, era tamén un colector e as súas propias condicións de funcionamento permitíanme introducir un aspecto novo –que remitía de novo ao automóbil–, o dinamismo, o movemento. Por outra parte, o acuario era un obxecto cotián case anódino que ofrecía a posibilidade de utilizar outros obxectos no seu interior que se verían distorsionados polas calidades ópticas da auga. E, finalmente, estaba a posibilidade de facer “habitabile” a peza con peixes, facer, nunha palabra, que a peza estivese viva e activa en todo momento. Estas características marcaban as distancias con *República*, unha obra baseada unicamente en imaxes bidimensionais, onde a nitidez resultaba fundamental e que, intencionalmente, se buscara que resultase estraña, diferente a calquera outro obxecto.

Ser sensible ao ámbito é unha das mellores calidades posibles nunha obra de arte (ou antiarte), quizais por iso se me fixo evidente tamén que a nova obra inspirada en *República* non debería ser tan neutral e calma coma aquela e que se podería tomar a ferocidade do león da Cidade Prohibida chinesa –que aparece nun dos laterais da vitrina– como un vehículo para a crítica, como un medio para falar do noso tempo e do que estaba a acontecer, dos graves acontecementos que estaban a provocar dor e fracaso na conciencia colectiva. Utilizar a auga como espello do mundo e cubrir o fondo e a superficie do acuario con obxectos alegóricos, mentres o espazo intermedio o ocuparían uns cantos peixes que, necesariamente, tampouco poderían ser doces e encantadores animalíños, terían que “contar” algo tamén, terían de ser emisarios dalgunha mensaxe.

O noso tempo é, ou parece ser, “o tempo dos asasinados”, parafraseando o título dunha obra de Henry Miller dos anos 50. Os “asasinados” deixaron de ser cruentos, polo menos directamente, agora son máis sutís: elimínanse oportunidades, desequilíbranse os niveis e dánase a conformidade, destrúense o consenso e as conquistas sociais de décadas de loita. Os asasinados dos nosos días non son seres ordinarios, son pensadores, intelectuais, profesores universitarios, premios Nobel. Propagandistas desa nova “lei da selva” que é o neoliberalismo e misioneiros do misticismo do mercado como equilibrador universal. Unha analoxía doada, e bastante utilizada na prensa escrita, é a de comparar a estes teóricos, pola crueldade implícita das súas ideas e os efectos nefastos producidos pola súa aplicación práctica, con depredadores, alimarias, quenllas ou pirañas. O interesante dunha piraña neste contexto é que é un animal que procede de países cálidos, de países tropicais, que curiosamente teñen a dobre función de rememorar o paraíso terreal pola súa beleza e ser veciños dalgun dos

chamados paraísos fiscais. A piraña é veciña de non poucos destes lugares claves para as estratexias neoliberais, que son un símbolo do desequilibrio e a distopía social e económica dos países desenvolvidos. A piraña é alegórica dunha situación insufrible e sen aparente solución: somos devorados a anaquiños e quedaremos soportados polos ósos da mera subsistencia a pouco que nos descoidemos.

Todo comezou coas especulacións teóricas de intelectuais, xa do século XIX, como Joseph Schumpeter, afianzadas máis tarde polo austríaco Friedrich von Hayek, ao que lle concederon o premio Nobel, e levados á práctica como doutrinas económicas neoliberais –especialmente no Chile do xeneral Pinochet– por outro Nobel de economía, Milton Friedman. Houbo outros teóricos do neoliberalismo: Ludwig von Mises, Murray Rothbard, Robert Nozick, Robert Lucas, James M. Buchanan, etc. que elaboraron conceptos que atoparon un amplo respaldo tanto no mundo académico coma nas altas finanzas e na política de estado, con nefastas consecuencias para a poboación dunha grande cantidade de países, por non asegurar que a inmensa maioría da poboación mundial se viu prexudicada polas consecuencias prácticas dos enunciados destes teóricos.

No acuario que forma parte desta instalación, hai varias pirañas, todas bautizadas co nome de pila dalgúns destes “pensadores do caos”: Milton F., Joseph S., Friedrich H., Murray R., etc. O traballo que fan estes animalíños no acuario é parecido ao daqueles, sobrevivir na corrente comendo todo canto sexa comestible, e canto máis “vermello” mellor. Os obxectos que hai no acuario contribúen a sustentar estas alegorías, por iso hai un grande óso de xamón –símbolo do benestar e o progreso da economía doméstica–, devorado ata os miolos e custodiado polas pequenas alimarias. Neste hábitat, as pirañas nadan por un fondo mariño cheo de moedas que parecen ofrendas para a concesión de desexos, entre palmeiras de paraísos xa pelados polos desastres ou a sobreexplotación financeira, *chinerías* que nos lembran onde están agora a “fábrica” e os novos modelos de explotación, limusinas que parecen copular como símbolo dos desexos exacerbados de poder e realización. Na superficie da auga, a simulación dun firmamento de moedas, algunhas “estrelas de neve” danzando ao redor dun absurdo planeta en forma de balón de fútbol ao que se lle deu a volta e se recoseu, ao que se lle gramparon algunhas estrelas douradas. E, entre este firmamento simulado e o fondo de naufraxios e moedas, nadan inqedas as pirañas, que buscan alimento, carnada. Que mellor que darlles de comer aquilo que xa antes que o reloxo dos séculos se puxese en marcha simbolizaba o pobo, a súa entrega e a súa bondade? O cordeiro, o año do sacrificio. Este animal e as súas características correspóndense, ademais, coa imaxe que algúns daqueles

pensadores e fundadores do neoliberalismo entendían como propia do pobo, a mansedume para ser liderados por outros máis capaces ou máis altivos. Alén disto, o cordeiro –ou aña– en Galicia é un animal tradicionalmente destinado ao manxar das festas, das grandes celebracións. Sacrificar o cordeiro era tanto como cumprir un rito, pechar un ciclo dentro do tempo circular do mundo.

Aquí ponse unha situación ritual en xogo, ao lado do acuario coas pirañas dispónse unha mesa de carnicero cun aña enteiro esfolado e torado, para ir dándolles de comer pouco a pouco ás alimarias, para calmar a súa ira, coma se se quixese calmar os “mercados” financeiros, insaciáveis por natureza. O aña de deus, o aña das festas, o pobo-cordeiro será devorado polas alimarias e só quedarán os ósos –os do aña e os do xamón– para cociñar algunha sopa do futuro.

Caos, mercado e voracidade é o título desta nova creación, a terxiversación da célebre obra de Henry Matisse, de 1904: *Luxo, calma e voluptuosidade*. O título fala dunha nova situación, do reverso daquel estado de benestar do que chegamos a gozar. A sensación sutil do luxoso foi substituída pola percepción clara do caos, a presenza abusiva do mercado e as súas xustificacións priváronnos da tranquilidade e a posibilidade de ser voluptuosos foi substituída polo temor a ser devorados.

Esgotamento do *Imunu*, transitoriedade do obxecto e fin do texto

A obra de arte pode ser, e é moitas veces, o máis parecido a un rito que se poida dar no noso tempo tecnolóxico. É propia dos ritos a súa renovación, pero tamén o esgotamento do seu sentido. Espérase sempre dunha obra de arte que siga, por dicilo así, emanando algún tipo de forza durante décadas e décadas, durante xeracións e, se é posible, durante séculos, pero isto non é máis que pensamento máxico, o certo é que a maior parte das veces acontece que a obra se esgota, perde a súa forza, o seu *Imunu*, esa calidade que a diferencia de calquera outro obxecto.

Pódese provocar un cambio, unha transición da obra cara a outra cousa para que non quede tendida e sen folgos, e ter entón que adorar un cadáver –quizais un becerro de ouro. Non se pode deixar de pensar que, a maior parte das veces, o que chamamos obra de arte adquire o seu *Imunu* da época, as circunstancias, o lugar onde foi exposta, quen a tivo no seu poder, por quen foi adquirida, etc., é dicir, por un extraordinario complexo de valores engadidos. Sen

estes, a obra de arte desaparece literalmente ou volve ser o que nun principio realmente era, o produto dun oficio altamente refinado ou, máis recentemente, un obxecto máis do mundo, que foi habilmente manexado e recolocado como bo *ready made*. Ben, entón, por que non facelo regresar de novo ao seu punto de partida cos restos das loitas e batallas do acto creativo que permanezan? Se un acuario foi para conter peixes para o descanso e a relaxación mental de calquera, pois a esa función pode regresar de novo tras converterse nunha obra de arte, nada llo impide –salvo quizais a avidez dalgún museo. A opción é lóxica e coherente, *Caos, mercado e voracidade* naceu da contemplación dun acuario corrente e converteuse nunha obra alegórica para gozar nun museo, transformouse nun “texto” que podía ser lido. Logo de rematar a súa función, tras finalizar a situación teatral que lle deu sentido, pode volver de novo a ser acuario –outra vez con cálidos e amables peixiños–, novamente para o solaz e o divertimento de quen queira velo e coidalo, pero esta vez non volverá para o espazo doméstico de novo, senón que seguirá formando parte do comunitario, do público, coma cando estaba no museo. A asociación Arte en Tránsito, que organiza as actividades educativas desta exposición, considerou que esta obra, ao formar parte da súa filosofía estatutaria, que consiste en producir artistas para que creen obras en lugares públicos diferentes aos museos, ás galerías e ás fundacións, debería contar cun mellor lugar para que recuperase a súa función orixinal, lúdica e amable, que sería outro lugar público e con algunha función clara de coidado e ensino. Alí permanecerá durante un tempo indeterminado ata que volva a ser recuperada para formar parte doutra instalación artística cos restos que queden da súa primeira acción, cos cambios achegados polo paso do tempo, os posibles accidentes, os roubos, o desgaste, todas esas contingencias que son tan propias do mundo sen protección fóra do museo. Así, a obra é sempre unha obra en tránsito, nunca rematada, nunca nunha situación estática nin con aspiracións de eternidade ou risco de fosilización.

Queda por falar das pirañas, do seu destino. O apropiado para completar o ritual é que aqueles que participamos na exposición –os artistas, comisarios e colaboradores– participen dun festín público nun coñecido mesón da cidade onde devoren as pirañas despois de fritilas nunha grella. Así, o mito fundacional dun universo no que unhas criaturas comen outras e así sucesivamente renóvase como parte dunha situación lúdica, dunha performance artística que completa e pecha o círculo ritual.

Esta experiencia da obra transitiva que se pon en marcha para a exposición de A Obra Elixida é a continuación dun proceso de traballo e acción que iniciéi este ano durante o certame de arte pública e efémera Kaldarte, en Caldas de Reis, onde algunhas das pezas eran

recipientes de cervexa e botellas de champaña. O valor destas obras non estivo só nelas mesmas, nas súas consecuencias artísticas, senón en que previamente formaron parte da diversión, a comunicación, a creación de comunidade entre todos aqueles colegas artistas que compartimos as bebidas durante varias noites ata que estiveron baleiras de contido e, polo tanto, dispoñibles para integrarse na instalación artística prevista. Así, a obra é parte dun proceso que se vive colectivamente e o cambio dunha función, beber unha cervexa, a outra, integrar o seu recipiente nunha instalación artística, dáse con maior naturalidade non só por parte de quen participa da acción, do tránsito, senón tamén do propio artista que acaba por reintegrarse de novo nunha sociedade na que xa non achega só unha experiencia estética senón un proceso que pode ser entendido como algo vivo, dinámico. Hans Robert Jauss, na súa obra *Pequena apoloxía da experiencia estética* dicía que “a experiencia estética é, polo tanto, sempre liberación *de* e liberación *para*”. Diso se trata, de recuperar a liberdade da obra de arte que quedou atrapada no formalismo e na necesidade mercantil de fixar a “aura” para convertela en ouro. Precisamente agora que a obra de arte chegou a *ser* e calquera recoñece o seu valor intrínseco, aínda que non chegue a entender todas as súas implicacións, é cando parece máis interesante volver a sumir estes “obxectos especiais” na continxencia e os manexos do mundo, e ver que acontece.

Lugo, 17 de outubro-14 de novembro de 2012



República. A primeira "obra elixida"



Caos, mercado e voracidade. A evolución, con referencias ao neoliberalismo, de República

Falando da primeira “obra elixida”, *República*
-antes nomeada *Desprazamentos e condensacións*-

Por que elixes esta obra?

Se entendo o conxunto da obra realizada ata agora coma unha *wunderkammer*, coma unha colección de obxectos raros, maravillosos, terribles, incomprensibles, exóticos, etc., esta peza sería unha das que máis cualificativos de todo tipo pode reunir. Pero, de todos estes cualificativos, os que máis me atraen son a ingravidez e a levidade formal e a dificultade para explicar intelectualmente a peza, o seu carácter entre casual e intencionado e a súa vocación de eixe ou de fonte doutras pezas que viñeron despois e aínda virán nun próximo futuro.

Tamén a elixín porque significou no seu momento unha nova forma de traballar, a posta en marcha de procedementos que non utilizara anteriormente, como seleccionar partes dun obxecto, en lugar de consideralo como un todo xa intocable, o uso de materiais transparentes e a valoración desa transparencia, a apelación ao recordo (o branco e negro como recurso para imaxes retrospectivas, tal e como fan no cinema comercial), o establecer certa narrativa por medio da proximidade de imaxes que aparentemente non teñen ningunha conexión, e que a peza resultante estivese soa e illada nun espazo e proxectase as súas sombras sobre a parede creando un xeito máis complexo de percorrer e valorar o espazo.

Este xeito de traballar era novo para min e aínda así se mantiñan parte dos temas que acompañaran a miña traxectoria durante anos, os elementos da paisaxe, o mundo natural e a xeometría, as estruturas ordenadas, o imaxinario, etc. Así que elixín esta obra tanto pola súa rareza e o carácter inaugural de novos sistemas de traballo coma polo que significou de renovación na miña forma de mirar e de concretar o observado.

Fala dela.

Quizais a mellor forma de falar desta peza sexa describila e dar conta do posible (porque se trata dunha obra aberta) do significado de cada parte.

Trátase dunha urna de PVC de dimensións considerables, 71x71x175 cm, á que se pegaron coidadosamente varias imaxes en branco e negro idénticas todas as caras, en todo o seu perímetro, deixando libre unicamente o teito. Estas imaxes mantéñense a certa distancia

unhas doutras, conservando a súa independencia pero establecendo tamén diálogos entre si. Formalmente a obra non ten nada máis.

Ningunha das imaxes desta peza ten un rango máis importante que as demais, poderíase dicir que están todas ao mesmo nivel, aínda que algunhas parecen ter máis forza e definición que outras marcando certa pauta na percepción da obra. Unha destas imaxes é a dos Alpes suízos nevados, outra é a casiña do reloxo de cuco ou o león chinés da Cidade Prohibida, que chama a atención pola súa expresión de ferocidade; tamén a máscara do mono (metonimia do artista como imitador e mimetizador) coas súas catro aberturas para os ollos –en lugar das dúas que debera ter– é rechamante pola súa rareza. E os tres cristais de neve, cada un nunha cara da urna, que conforman un pequeno firmamento de estrelas, unindo o *micro* e o *macro* nun mesmo contexto.

De calquera xeito, as catro partes da urna teñen nomes que identifican e agrupan de maneira xenérica o contido desa parte e que responden a unha elección homoxénea e a certa estrutura narrativa. Son: “Avésporas suízas”, “Os tres soles”, “Tres interiores” e “As trampas”. A denominada “Avésporas suízas” contén os Alpes, o reloxo de cuco, o niño coas celas tapadas polas “estrelas” das chapas de cervexa, unha máscara africana, a máscara do mono e un cristal de neve. “Os tres soles” chámase así porque no seu nivel superior ten o disco “Sol só”, a lámpada coa caída de auga dentro e un cristal de neve, ademais de ter o león chinés (un animal solar, por outra parte) e o balón de fútbol virado coas avésporas. Os “Tres interiores” refírese á reunión do sifón coa botella de Revoltosa no seu interior, coas dúas latas con cristais de neve e co sol negro, ademais dun grande cristal de neve no centro superior. E finalmente “As trampas” son a caixa-trampa de paxaros atrapada dentro da súa propia sombra e a pantalla de televisión catódica que “atrapa” a imaxe dunha ra tropical.

Durante a elaboración da peza, e de toda a exposición, estaba moi interesado na fenomenoloxía. Ese foi un punto crucial no resultado final porque me condicionou a ver os obxectos dende outra perspectiva, a valorar o seu illamento, a súa “posta en paréntese” como un método de revelación da súa esencia. Na peza, por entón chamada *Desprazamentos e condensacións*, experimentaba co illamento, con poñer ao obxecto ante si mesmo. Aínda que, ao estar colocadas as imaxes sobre un material transparente, a asociación dunhas con outras contaminaba esa primeira intención inicial ou situábaa nunha posición paradoxal.

Tamén había unha especulación sobre o recordo e a fantasía do obxecto, e o título da peza sen dúbida remite a iso: condensación e desprazamento son termos da psicanálise que se aplican a certos fenómenos do sono e a lembranza dos sonhos. Tratábase finalmente das

imaxes que para o observador da exposición haberían de resultar fundamentais e serían portadas na súa memoria como souvenir.

Que calidade lle darías á obra elixida no concepto de exposición?

Na exposición *Jourmutt* esta peza era a máis lixeira e a que menos espazo ocupaba, pero tamén a que abría máis posibilidades. A súa imaxinaría partía dos obxectos que había na exposición pero tamén había algunhas combinacións que abrían novas vías de exploración alén do termo da exposición, vías cara a proxectos totalmente novos como o de *Axenda*, da galería coruñesa Pardo Bazán, do ano 2010, que realmente é unha extensión dos achados de *Desprazamentos e condensacións*

Contextualiza a túa obra.

Esta obra forma parte da exposición *Jourmutt*, de 2007, na Fundación Eugenio Granell de Santiago de Compostela. Aquela mostra foi un ensaio sobre as distintas posibilidades de manipulación e tratamento dunha serie de obxectos e da imaxe deles. Así que os obxectos, como é habitual no meu traballo, non eran meros *ready-mades* senón que resultaban dunha combinación de distintos obxectos que finalizaban nun obxecto poético. As imaxes fotografadas dos obxectos, reproducidas a cor sobre vinilo, colgáronse como unha pantalla ou como as follas recortadas dun catálogo nun dos espazos, o primeiro do percorrido. No espazo seguinte, xa estaban propiamente os obxectos distribuídos en dúas grandes mesas porque en realidade se trataban de obxectos dobres, é dicir, de obxectos que se complementaban con outro que tiña características similares, formal ou conceptualmente. O terceiro espazo estaba ás escuras, é neste espazo onde estaba a urna de *Desprazamentos e condensacións*. As imaxes en branco e negro da vitrina eran fragmentos extraídos dalgúns dos obxectos dobres, impresas coa mesma imaxe por ambas as caras e coidadosamente recortadas e pegadas na superficie interior da vitrina. A vitrina estaba debilmente iluminada no seu interior cunha pequena lámpada, de tal maneira que as imaxes recortadas se proxectaban como sombras nas paredes e no teito dese espazo da fundación. E finalmente, no cuarto espazo, tamén ás escuras, proxectábase un vídeo que se realizara movendo os mesmos vinilos en cor do primeiro espazo, creando así pequenas narrativas animadas, que se proxectaban como episodios separados.

No contexto desta exposición, as imaxes de *Desprazamentos e condensacións* son, pola súa falta de cor, polo seu carácter fragmentario, algo parecido a un catálogo mnemotécnico,

para recordar os elementos principais da exposición, imaxes en branco e negro que servirían para manter viva na memoria algunhas partes dos obxectos. Ao mesmo tempo a facer uso da mesma técnica de combinación e creación de significado por proximidade, reconducen a capacidade de asociación de ideas cara a novas posibilidades, co cal, en boa medida, a peza era a única da exposición que non está pechada en si mesma, que pode seguir xerando significados e novas posibilidades de combinación dos materiais desta, así que, ao tempo que catálogo mnemotécnico, é un caderno de notas que permitiría ampliar, estender e versionar o traballo xa realizado.

Hai algún acontecemento histórico-social paralelo á realización da obra que desexes destacar?

Non lembro ningún acontecemento histórico ou social destacable que puidese influír nesta obra.

Hai algún material documental que desexes incluír?

Inclúo algunhas notas de carácter xeral que acompañaron a xestión da exposición *Jourmutt* e que teñen que ver co que hai detrás desta obra.



Caos, mercado e voracidade. As pirañas que van devorando aos pouquiños un año

Jesús Otero-Yglesias

Chaos, market and voracity

Aquarium, objects, piranhas, furniture, lamb | 250 x 145 x 40 cm | 2012

Naming, devising, passing

Providing a title

The “chosen” work was originally created for an individual exhibition in the Eugenio Granell Foundation in Santiago de Compostela in 2007. At that time, I called it *Displacements and Condensations*. I could not say it was a good name; in fact, it was more of a description, the description of the provisional conclusion of the investigation I was carrying out into the means for “transporting” a memory or an image that could be used for reminiscing. Most of the images had attached to the walls of the display cabinet were fragments of the objects I had grouped on two tables in the space prior to this piece’s. Thus, there had been actual “displacements”. However, some images were not mere fragments but a superimposition or an encounter of two or more pieces of said objects, so that they could be considered as the “condensation” of an association process. In fact, besides the description of a process, this double title refers to certain Sigmund Freud’s descriptions about the way dreams act on consciousness, a complex process in which Freud differentiated two separate processes: the “displacement” and “condensation” of oneiric images.

As time went by, since the exhibition that this piece was made for I distanced myself from the investigation that had led me to it, and I felt a growing strangeness towards the title of the piece. I found it even more inappropriate for its new neutral situation. Keeping the two-word-conjunction formula did not lead to a better result: *Together and displaced* or *Together and migrated* were also provisional titles, but they did not actually represent it.

John Cage, in a beautiful statement, said that the world was full and thus, anything could happen. Next to the chance that anything could happen in the world there is the perception that when things get together, they must follow a rule in order to stay together. These laws may not be visible or understandable, and that is why we think they are random, even though they are not. It was becoming obvious that the images on the display cabinet coexisted in a space without specific visual ranges for any of them, except some size differences. None of the images could be considered a central or key element in the narrative of that stage. Even the colour uniformity –or the lack of colour, for that matter- contributed to the feel of equity and balance. There is no centre, no direction; these images surround an empty space while keeping their own identity. They abide by the law of discretion and non-interference, of certain equality. How can we not realise that this group of images seemed to be what it really was, a republic, a republic of things, one of those countless independent republics that make up the world? With this conviction came the definitive title –short and together-: *Republic*.

Approaching chaos

One of the most appealing aspects of the project “The Chosen Work” was the possibility to experiment with the work and its consequences. At first, I was tempted to recover some of my old ideas that were piling up in notebooks, waiting for a good opportunity to come to life. Initially, I thought about picking up again something I had been thinking about for a long time: turning my own car into an exhibition space. I thought it could be interesting; besides the dynamism and performance potential it offered, it would be possible to use the car as an empty vessel with plenty of clear surfaces and various ways of viewing the inside and the outside, through its mirrors, the several angles and positions of the windowpanes, the compartmented interior...

Inside the car we would see a series of images in black and white and colour on vinyl stuck to the windowpanes, dashboard and rear-view mirror. Also inside, a few objects would be placed over the seats and the steering wheel. Both images and objects would form a representative

catalogue of my work over the past two decades. Thus, my car would transport a small retrospective and also imply its itinerant quality.

Finally, a series of speculations and doubts led me to other pastures. Oddly enough, the work I chose in the end kept the idea of “community of images” that was present in the car-display. So, it was clear that my choice was more important than the gathering, collection or grouping, than the work in one piece, the classic monolithic work. I also kept an interest on transparency, heterogeneity and the poetics of the material and the mundane. *Republic* –a piece from 2007 originally titled *Displacements and Condensations*- had all these features, and could also be understood as a vehicle for transporting images...

When my mind was finally set on this piece it became obvious that my selection work was over, but not necessarily what I could do with the piece. The chance of updating, reviewing and reinterpreting it started to take shape. Reinterpreting this piece about itself did not seem a good idea. It would be more interesting to make a new piece, something that could dialogue with the existing one. The line of work became clear: I should keep the transparency, the vessel quality, but it should be a smaller object, something ordinary and neutral, not a “work of art”.

The starting point, as many other times, was something ordinary. In my dining room there is a small aquarium with tropical fish. I often amuse myself watching them; it helps me to relax and reflect. One day, I realised that the siphon that supplies the aquarium with oxygen moves any object placed on the water surface, so I carefully put on the water three plastic “snowflakes”. They moved swiftly over the aquarium, colliding with each other several times. They got entangled, they separated, and some of them got stuck for a while and resumed their movement, and so on, in a chaotic, yet attractive, sequence of movements. Then, I saw clearly that the object I needed to make a version of *Republic* was an aquarium, because it had the required transparency and it was also a container. The way it works allowed me to introduce a new aspect –that referred to the car again-: dynamism, movement. On the other hand, an aquarium is an everyday, dull object that granted the possibility of placing objects inside it, and their view would be distorted by the optical characteristics of water.

Finally, there was the possibility of making the piece “inhabitable” with tropical fish. In a nutshell, to make the piece alive and active all the time. These were the characteristics that differentiated it from *Republic*, a work based solely on two-dimensional images, where clarity was paramount and that was intentionally meant to look odd and different to any other object.

Being sensitive to the environment is one of the best possible characteristics of an artwork (or anti-art work). Maybe that's the reason why it became clear to me that the new piece inspired in *Republic* could not be so neutral and calm, that I could adopt the ferocity of the lion of the Chinese Forbidden City –found in one of the sides of the display cabinet– as a vehicle for criticism, as a means to speak about our time and what happens, about the serious events that are causing pain and disappointment to our collective conscience. The idea was using water as a mirror to reflect the world and covering the bottom and surface of the aquarium with allegorical objects, while the space in between fill was occupied by a few fish that in no way could be sweet, kind animals; they had to “tell” us something, they had to convey a message.

Our time is, or seems to be, “the time of the assassins”, paraphrasing the title of a book written by Henry Miller in the 1950's. The “murders” are no longer bloody, at least in appearance; now they are subtler: opportunities are withdrawn, levels are unbalanced and uniformity is damaged. The consensus and social conquests achieved after decades of struggle are destroyed. The assassins of our time are not coarse thugs, but thinkers, intellectuals, university professors, Nobel Prize winners. They advertise the new “law of the jungle” that is Neoliberalism; they are the missionaries of the mysticism of the market as provider of universal balance. An easy analogy, often made by the press, is to compare these theoreticians, on account of the implicit cruelty of their ideas and the disastrous effects of their practical applications, to predators, vermin, sharks... or piranhas. The most interesting feature of the piranha is that comes from warm, tropical countries that, curiously enough, have the dual function of recalling a kind of heaven on earth for their beauty and being neighbours of tax havens. Piranhas live in many of these key places for neoliberal strategies, symbols of the imbalance and social and economical dystopia of developed countries. The piranha is an allegory of an unbearable and apparently unsolvable situation: we are devoured piece by piece and only the bones of mere survival will remain as soon as we let our guard down.

It all began with the theoretical speculations of XIX century intellectuals like Joseph Schumpeter, later consolidated by Friedrich von Hayek, a Nobel Prize winner, and put into practice by neoliberal economic doctrines –especially in Pinochet's Chile– by another Economics Nobel Prize winner, Milton Friedman. There were other theoreticians of the Neoliberalism: Ludwig von Mises, Murray Rothbard, Robert Nozick, Robert Lucas, James M. Buchanan and so on, who created concepts that were widely supported both in the academic sphere and in the high

finance and state politics world, with catastrophic consequences for the population of many countries, not to say that the majority of the world population has been affected by the practical consequences of those theories.

In my aquarium there are a few piranhas, all of them named after these “thinkers of the chaos”: Milton F., Joseph S., Friedrich H., Murray R. and so on. The fish behave the same way these thinkers do, eating anything that is edible, the redder the better. The objects in the aquarium contribute to sustain the allegory, like the ham bone –a symbol of the welfare and the progress of home economics- eaten to the core and guarded by the little predators. In this habitat, piranhas swim over a seabed of coins offered to make a wish, among the palm trees of havens already destroyed by natural catastrophes or financial over-exploitation, trinkets “made in China” that remind us where the “factories” and the new models of exploitation are nowadays, limousines that look like they are copulating, symbolising exacerbated wishes of power and fulfilment. On the surface we find the simulation of a firmament of coins, some “snow stars” dancing around an absurd planet in the shape of a football that has been turned inside out and sewn again and decorated with stapled golden stars. Between this pretended firmament and the seabed of wreckage and coins, the piranhas swim restlessly looking for food, for groundbait. What could be better than feeding them the very same thing that symbolises the devotion and kindness of people since the beginning of time? The lamb, the sacrificial lamb. This animal also embodies the image the funding fathers of Neoliberalism had of people: meekness to be leaded by others more capable or proud. Moreover, in Galicia lamb is traditionally consumed at feasts and celebrations. Slaughtering a lamb was, therefore, fulfilling a ritual, closing a cycle within the circular time of the world.

Here we face a ritual situation: next to the aquarium of the piranhas we place a butcher table with a whole lamb, already skinned and cut up into pieces, ready to feed the vermin, to appease their anger, as if trying to appease the financial markets, insatiable by nature. God’s lamb, the lamb of feasts, the lamb-people being devoured by vermin until just bones remain –lamb and ham bones- to make the soup of the future.

Chaos, market and voracity is the title of this new artwork, a distortion of a famous work by Henry Matisse, 1904, “*Luxury, calm and voluptuousness*”. The title speaks of a new situation, the exact opposite of the welfare state we once enjoyed. The subtle sensation of luxury has been replaced by a blatant perception of chaos; the abusive presence of markets and its self-

justifications have deprived us of tranquillity, and the possibility of being voluptuous has been replaced by the fear of being devoured.

Exhaustion of the *Imunu*, transience of the object and end of the text

The work of art can be, and it is many times, the closest thing to a ritual that we can find in our technological era. It is typical of its renovation rituals, but also the exhaustion of its meaning. An artwork is always expected to give off, so to speak, some kind of strength for decades on end, throughout generations and, if possible, centuries. But this is just magical thought; the truth is that most times the artwork is exhausted, it loses its strength, its *Imunu*, that characteristic that makes it unlike any other object.

A change can be instigated, a transformation of the artwork into something else, so it does not end up lying down, breathless, and we find ourselves worshipping a corpse –maybe a golden calf-. We cannot help thinking that, most times, what we call art acquires its *imunu* from the time period, from the circumstances, from the place where it was exhibited, from the person who owned it or bought it... That is, due to an extraordinary combination of added values. Without them, the work of art literally disappears or becomes what it was to begin with, the product of a highly refined trade or, most recently, just another object of the world, cleverly messed around with and replaced like a good “ready made”. Well then, why not make it go back to its starting point with the remains of the fights and battles of the creative act that still remain? If an aquarium was made to contain fish that inspire mental rest and relax, it could reassume this function after being a work of art, there is nothing to prevent it –except maybe the greed of a museum-. This option is logical and coherent; *Chaos, market and voracity* arose from the contemplation of a regular aquarium and became an allegorical artwork made to be enjoyed in a museum; it became a “text” that could be read. Once this role is fulfilled, once the play that gave it its meaning is over, it can be an aquarium again, –full of warm, kind goldfish– to the solace and enjoyment of he who chooses to watch and take care of it. This time it will not go back to the domestic sphere, but it will remain communitarian and public, like it was when displayed in a museum. The association Arte en Tránsito, which organises the cultural activities of this exhibition, considered that this piece, as it was part of their philosophy of supporting artists so they will create artworks for public spaces besides museums, art galleries and foundations, should reassume its original recreational function, and the best place to do so would be another public space with a clear

educational purpose. There it will remain until it is retrieved to take part again in another artistic installation with the remains of its first action, with the changes contributed by the passing of time, the possible accidents, thefts, wear; all those eventualities typical of the unprotected world outside museums. Thus, the artwork is always a work in movement, never finished, never standing still, never aspiring to eternity or in risk of fossilization.

We still have to talk about the destiny of the piranhas. The appropriate thing to do to complete the ritual would be that all those who participate in the exhibition –artists, curators and contributors- take part on a public feast in a well-known restaurant where they will eat the piranhas grilled. Thus, the foundational myth of a universe in which some creatures eat other creatures and so on is renewed as part of a recreational situation, an artistic performance that completes and closes the ritual circle.

This experience of the artwork in movement that has been initiated for the exhibition “The Chosen Work” is the continuation of a work process I started this year during the public and ephemeral art contest Kaldarte in Caldas de Reis, where some of the pieces were beer cans and champagne bottles. The value of these artworks did not only lay in themselves, in their artistic consequences, but in the fact that they were part of a recreational act of creating a community among all the artists, the colleagues that shared drinks during several nights until the containers were empty and ready to be integrated in the planned artistic installation. Thus, the work of art is part of a process that is collectively lived and the shift of function, drinking a beer and integrating its container in an artistic installation, is perceived as more natural, not only by those who participate in the action, in the passage, but also by the very artist that reintegrates him or herself into a society that not only contributes an aesthetic experience, but a process that may be seen as something alive and dynamic. Hans Robert Jauss, in his *Small Apology for the Aesthetic Experience* states that “the artistic experience is, therefore, always liberating of and liberating for”. That’s it, recovering the freedom of the work of art that got stuck in the formalism and the commercial need of setting the “aura” to turn it into gold. Just now, when the work of art has achieved the category of being and everyone admits its intrinsic value, even though they may not understand all its implications, it is most interesting to go back and sink these “special objects” into the eventualities of the world and see what happens.

17th of October – 14th of November 2012, Lugo.



República. Detalle do interior

Talking about the first “chosen work”, *Republic*
-formerly *Displacements and condensations*-

Why did you choose this piece?

If I understand my work up until now as a “wunderkammer”, a collection of weird, wonderful, terrible, incomprehensible, and exotic objects, this piece would gather a wide assortment of adjectives to define it. But from all those words, the most appealing ones are the formal lightness and weightlessness and the difficulty to explain the piece from an intellectual point of view; its nature, halfway between accidental and deliberate, and its purpose as a source for other works that came later and some other ones that are yet to come.

I also chose this piece because it meant a new way of working at a certain time, the beginning of new procedures I had never used before, such as picking parts of an object, instead of considering it an untouchable whole; the usage of see-through materials and the value of their quality; the appeal to memory (use of black and white for retrospective images, like commercial cinema); establishing a sort of narrative through the proximity of apparently unrelated images; and leaving the resulting piece alone and isolated, projecting its shadows on a wall and creating a more complex way of covering and appreciating the space.

This way of working was new to me, even though I kept some of the recurrent themes of my career: landscape elements, nature, geometry, organized structures, the unreal, and so on. So, I chose this piece for its uniqueness and its value as the beginning of new work methods, as well as its meaning in the renewal of my way of looking at things.

Talk about it.

Maybe the best way of talking about this piece would be to describe it and explain the possible (because it is an open work) meaning of each part.

It is a PVC urn of sizable dimensions, 71 x 71 x 175 cm, carefully covered with some black and

white images, identical in both sides and all around it, and leaving the top free. These images keep a distance from one another, maintaining their independence, but creating a dialogue among them. This would be all regarding the formal aspects of the piece.

None of the images in this piece is more important than the other ones; they all are at a same level, even though some of them seem to have more strength and definition and set the tone for watching this work. One is a picture of the Swiss Alps under the snow, another one is a cuckoo clock, or the Chinese lion of the Forbidden City, whose ferocity attracts our attention; also the monkey mask (metonymy of the artist's ability to mimic and camouflage) with its four eye slits (instead of two) has an appealing uniqueness. And the three snow glasses, each one on a different side of the urn, create a miniature starry sky, blending micro and macro in the same context.

Anyway, each side of the urn has a name that establishes and unites the contents of that side and gives them unity and a certain narrative structure. They are "Swiss wasps", "The Three suns", "Three interiors" and "The traps". "Swiss alps" comprises the pictures of the Alps, the cuckoo clock, the nest with its cells covered by beer caps acting as "stars", an African mask, the monkey mask and a snow glass. "The three suns" gets that name because it has the record "Only sun" on the upper part, as well as the waterfall lamp and a snow glass. It also contains the Chinese lion (a sun animal, by the way) and the football with wasps. The "Three Interiors" reunites the soda siphon with a *Revoltoza* bottle inside, two cans with snow glasses and a black sun, and also a big snow glass on top. Lastly, "The traps" comprises a bird trap trapped within its own shadow and a cathodic television screen, which "traps" the image of a tropical frog.

During the making of the piece and the whole exhibition I was very interested on phenomenology. It was a key point in the final result because it made me see objects from another perspective, valuing their isolation, their being "in brackets" as a method of revealing their essence. In this piece, called at that point *Displacements and condensations*, I was experimenting with isolation, with presenting an object before itself. Though, as the images were placed over a see-through surface, the image association polluted my first intention or placed it in a paradoxal position.

There was also speculation about the memory and fantasy of the object, and that is what the title of the work evokes: condensation and displacement are psychoanalysis terms that apply to dreams and dream recollection phenomena. In conclusion, these images would be essential for the exhibition's public, and they would be embedded in their memories as souvenirs.

What would be the main characteristic of your piece within the concept of the exhibition?

In the *Jourmutt* exhibition this was the lightest piece, the one that took up the least space, but it also opened the door to more possibilities. The work imaginary was based on the objects of the exhibition; however, there were combinations that opened new paths for exploration beyond the domain of the exhibition towards entirely new projects, such as *Axenda* at the Pardo Bazán gallery in Coruña in 2010, which was actually a continuation of the findings of *Displacements and condensations*.

Contextualise your work.

This piece is part of the *Jourmutt* exhibition of 2007 in the Fundación Eugenio Granell, Santiago de Compostela. The exhibition was an essay about the multiple ways of handling and treating a series of objects and their images. The objects, as usual, were not mere ready-made things, but the results of the combination of various objects, becoming a poetic object. The photographic pictures of the objects, in full colour on vinyl, were hanged as screens or the cut out pages of a catalogue in the first space of the itinerary.

In the next space the objects were placed on two big tables. Actually, they were double objects, pairs of objects that complemented each other and had similar formal or conceptual characteristics. The third space was in the dark. The urn of *Displacements and condensations* was placed in this space. The black and white pictures of the display cabinet were extracts of some of those double objects, printed with the same images on both sides and carefully cut out and glued to the inside of the cabinet. The inside of the cabinet was dimly lit up by a small lamp, so the cut out pictures casted their shadows on the walls and ceiling of the room. Finally, in the fourth space, also in the dark, there was a projection of a video made by moving the same colour vinyl from the first space, creating small, animated narratives that were projected as separate episodes

Within the context of this exhibition, the images of *Displacements and condensations* are, for their lack of colour and their incomplete quality, some sort of mnemonic catalogue made to recall the main elements of the exhibition, black and white images to keep alive the memory of some parts of the objects. At the same time, by using the same technique of combination and creation of meaning by proximity, they redirect the ability to associate ideas towards

new possibilities. This piece was, to a certain extent, the only one in the exhibition not fully concluded, and it could still prompt new meanings and possibilities for the combination of media. So, as well as a mnemonic catalogue, it works as a notebook to expand, spread and produce versions of the already made work.

Is there any historic or social event related to the creation of this work?

I do not remember any particular historic or social event that could have had an influence on this work.

Would you like to include any documentary material?

I enclose some general notes that stayed with me during the preparation of the *Jourmutt* exhibition. They are related to the background of this piece.



Antonio Murado

Elsie

óleo sobre liño | 122 x 97 cm | 2012

Case sempre acontece así

Durante o traballo diario no taller. Un erro, un fallo ou un accidente provocan un desaxuste na rutina que merece atención. A maior parte das veces a alarma é falsa e a expectativa convértese en decepción. Case sempre acontece así. Pero continúas. Ata que volve acontecer. Hai que estar alerta sempre porque o tempo para reaccionar vai ser moi breve. Hai que estar disposto. É como ver o colapso dun edificio e tratar ao mesmo tempo de lembrar onde estaba cada parte. Hai que estar disposto a poñer toda a atención e a concentración de que un sexa capaz para saber onde hai que mirar, que hai que gardar e que hai que deixar marchar. O edificio derrúbase ante ti e ti tes que deter a súa caída para reconstruír algo que a partir deses fragmentos fuches capaz de reter. Aí é onde a experiencia no traballo e a dedicación valen o que custan. Non sempre van funcionar, pero cando o fan ábrese o camiño. Axíña te decatás de que ese camiño é en realidade o de sempre, o teu. E entón, durante un tempo, estás seducido, todo parece novo e fresco e acontecen moitas cousas, moi rápido. Aínda que sempre hai dúbidas, unhas dúbidas profundas. Pero outra vez has de saber escoller con que quedas, que deixas marchar. É estar concentrado, observando como todo está conectado, todo está en movemento. Hai que estar alerta.

Nova York, setembro de 2012



Elsie. A "obra elixida" de Antonio Murado

Antonio Murado

Elsie

oil on linen | 122 x 97 cm | 2012

It nearly always happens this way

During your daily work in the workshop. An error, a mistake or an accident causes a disruption to routine worth of attention. Most times, it is a false alarm and anticipation becomes disappointment. It is nearly always like this. But you carry on. Until it happens again. You must be alert, because the reaction time will be very short. You must be ready. It is like watching a building collapse and at the same time trying to remember where every piece went. You must be ready; pay attention and focus, so you will know where to look, what to save and what to let go. The building is collapsing in front of you and you must break the fall to rebuild with the fragments whatever you were able to retain in your memory. This is where work experience and commitment are worth the money. They will not always work, but when they do, a path opens in front of you. Soon, you realize that path is actually the same as always, your own path. And then, for a while, you are seduced: everything seems new and fresh and many things happen, very fast. Though, there are always doubts, profound doubts. But again, you must learn to choose what to keep, what to let go. You must keep your mind on observing how everything is connected and in motion. You must be alert.

New York, September 2012



Salvador Cidrás

Consumindo xuventude

Tinta permanente sobre plexi | 286 x 196 cm | 2008

Por que elixes esta obra?

Reúne moitos dos meus intereses: gústame moito a imaxe *amateur* e todo o que xera YouTube ou os arquivos de fotografías como Flickr porque precisamente formulan un elemento non artístico ou non mediado. Por outro lado, sitúa o retrato como fotograma e enlaza o meu interese polo cinematográfico e referentes de directores que trataron o tema da masculinidade e da adolescencia masculina, dende *Sweet Sixteen*, de Ken Loach, ata *Elephant*, de Gus Van Sant. Atráeme como presentan os personaxes, a narración descontinua, os distintos encadramentos.

Fala dela.

Trátase dun debuxo en grande formato, composto por 120 retratos de adolescentes, de formato A4, que posan dunha forma estrañamente incómoda. Os rapaces que aparecen no debuxo non son modelos, son rapaces que pasan o tempo na rúa sen facer nada, só permanecer. Ademais, a rúa é un espazo moi adolescente. A miña mirada é furtiva, máis de *voyeur*. Hai determinados colectivos que me interesan, como os *scally-boys* en Inglaterra e os grupos de novos proletarios en Berlín e o seu equivalente nas zonas rurais de Galicia. Son adolescentes que traballan, que só estudaron a obrigatoria e manteñen un tipo de indumentaria concreta.

No caso inglés, levan roupas de marca deportiva e, no caso alemán, levan pantalón vaqueiro branco e un xerse de la con debuxos xeométricos; é un colectivo bastante particular porque no seu tempo libre non fan *skate* nin ningunha outra actividade vinculada ao espazo urbano, simplemente están na rúa falando, bebendo cervexa, pertencendo ao grupo.

Que calidade lle darías á obra elixida no concepto da exposición (por exemplo: a última realizada, a que marcou a miña traxectoria...)?

A peza coincide co momento en que retomo o debuxo, que ata entón só practicaba como elemento de rexistro e bosquejo de ideas. O debuxo utilizábao como ferramenta de uso particular no estudio. Tamén traballaba con rotuladores Edding, un material que me interesa pola súa proximidade, mesmo moitos dos debuxos que rexistrei para o mural de *Consumindo xuventude* estaban feitos a partir dos debuxos das carpetas de clase de estudantes de bacharelato. Aquí atopei un medio que podía funcionar ben e servíame para comezar a determinar o que é o meu traballo actual.

Contextualiza a túa obra.

Gústame definir os meus debuxos como situacións, momentos que poden acontecer en calquera lugar, pero tamén na imaxinación, de forma que non personalizo nin lles dou nome aos retratados nin os sitúo xeograficamente, xa que estas situacións xorden do imaxinario, do desexo, do recordo. Isto explicaríase dende a non experiencia porque me chaman a atención comportamentos dos que eu, por educación, por distancia xeracional ou cultural, non participei. Entón, véxoos dende a marxe, como un observador sutil, filtrando a información que me interesa, que me gustaría vivir ou experimentar.

Hai algún acontecemento histórico-social paralelo á realización da obra que desexes destacar?

Non.

Hai algún material documental que queiras incluír?

Non.



Consumindo xuventude. Exposta en "24 horas, 10 minutos" no Musac, León, en 2008



Consumindo xuventude. Detalle

Salvador Cidrás

Consuming youth

Permanent ink, plexi | 286 x 196 cm | 2008

Why did you choose this piece?

It brings combines many of my interests. I like *amateur* video very much, all you can find in YouTube or in photographic archives such as Flickr, because they draw up a non-artistic, non-intervened element. On the other hand, this piece sets the portrait as a still frame and it is linked to my interest in cinema and directors who treated the subject of masculinity, especially male adolescence, from Ken Loach's *Sweet Sixteen* to Gus Van Sant's *Elephant*. I am attracted by the treatment of characters, the intermittent narrative, the diverse framing

Talk about it.

It is a large picture, composed of 120 portraits of teenagers in A4 format, posing in awkward ways. They are not models; they are only kids who spend their days on the streets, doing nothing. Also, the street is a typical adolescent scenario. I take a furtive look, like a voyeur. I am interested in some groups, such as the scally-boys in England and the new working-class boys in Berlin, and their equivalents in the rural areas of Galicia. They are teenagers who work; they dropped out of school or only finished compulsory education and dress in a certain way. In England, they dress in sportswear brands; in Germany, they wear white jeans and pullovers with geometric patterns. It is a peculiar group, because in their spare time they do

not skate or participate in any urban activities; they just stand in the streets talking, drinking beer, and being part of the group.

What would be the main characteristic of your piece within the concept of the exhibition (for example: the last one you made, the one that defined a tendency...)?

This piece was created at the time I was picking up drawing; up to that point I had only used it for sketching. I used drawing as a personal tool in my studio. I also worked with *Edding* markers, an interesting material on account of its immediacy. Many of the drawings I registered for the mural *Consuming youth* were inspired on the drawings seen on the folders of high school students. Here I found a medium that could work and it came in useful to start defining my current work.

Contextualise your work.

I would like to define my drawings as situations, moments that could happen anywhere, even in the imagination; this way, I do not personalize or give names to the portrayed subjects. I do not locate them in a particular place, because these situations come from the imagination, the desire, and the memories. It is not based on experience, for I am drawn to behaviours I did not share, because of my education or the gap between generations and cultures. Thus, I watch from the outside, a keen observer screening the information that interest me, or that I would like to live or experience myself.

Is there any historic or social event related to the creation of this work?

No.

Would you like to include any documentary material?

No.



Carme Nogueira

Nos camiños

Caixa de luz, vídeo | 150 x 200 x 50 cm | 2007

Por que elixes esta obra?

Porque se trata dun traballo que non se mostrou moito pero que foi importante para min.

Fala dela.

Trátase dun dispositivo que amosa unha intervención *site-specific* que fixen no barrio de Lavadores, moi preto de onde nacín. Fala dos cambios na xeografía humana e física dese espazo, un lugar que creceu ao redor da fábrica de porcelanas Álvarez, industria agora desaparecida.

Que calidade lle darías á obra elixida no concepto da exposición (por exemplo: a última realizada, a que marcou a miña traxectoria...)?

Pois diría que é unha obra importante para a miña traxectoria e cunha especial implicación local pero que penso que pode ser entendida de xeito xeral.

Contextualiza a túa obra.

O traballo elixido realizouse en 2007 e é un dispositivo de sala que mostra un traballo *site-specific* e as conclusións deste. É instalación, vídeo e parte dun proceso colaborativo.

Hai algún acontecemento histórico-social paralelo á realización da obra que desexes destacar?

Non exactamente porque o proceso de entendemento do lugar e de cambio do valor do chan é algo que aínda agora está en proceso, non ten que ver con algo puntual, senón máis ben cun proceso longo.

Hai algún material documental que queiras incluír?

Pois podería incluír o catálogo e quizais algún texto sobre a historia do barrio, que sería sinxelo conseguir, porque eu téño.

Nos camiños, María Lois

Localizada máis alá dos lugares institucionalmente asinados para a produción de arte, moi preto da orde das cousas cotiás, e lonxe de fuxir da cualificación de arte contemporánea, foi concibida a intervención artística *Nos camiños*, desenvolvida no barrio de Lavadores, en Vigo, en marzo de 2007, por Carme Nogueira. Formando parte dun proxecto máis amplo do Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), dedicado á investigación e á experimentación artística arredor das diferentes derivas socioespaciais en Galicia, baixo o título de *A trama rururbana*, *Nos camiños* desenvolveuse coma unha primeira intervención por e para o museo pero dende fóra do museo. Ese sería o primeiro dun abano de paradoxos cos que nos atopamos ao longo de toda a posta en escena da intervención.

A primeira posta en escena do proxecto *Nos camiños* tivo lugar do 6 ao 16 de marzo de 2007. Durante eses días, expúxose unha maqueta, construída con polistireno comprimido sobre pranchas de cortiza, na que se reproducía, a escala 1:250, o ámbito do barrio de Lavadores con base na documentación cartográfica extraída do Plan xeral de ordenación municipal (PXOM) do Concello de Vigo. A maqueta, deseñada e elaborada durante tres meses por un grupo de mulleres, entre as que se contaban a propia artista, a arquitecta Iria Sobrino e traballadoras da empresa encargada da produción –PXC (Producción e Xestión Cultural, SA)–, estaba composta de catro pezas de arredor de dous metros cada unha, cuxa ensamblaxe resultou nun produto de 4 x 2 metros.

Como xa se mencionara, a reconstrución, tanto dos edificios situados dentro do recinto fabril (Santa Clara, Vanosa, etc.) coma dalgúns dos símbolos máis identificables co GEA (a cheminea, o campo de deportes...) supoñen unha reconstrución, unha representación do ámbito que, a través deses elementos, asume un posicionamento en canto a este ámbito. Así, a propia reconstrución da fábrica, a instalación da maqueta, primeiro no terreo de enfronte, á entrada da fábrica, antigo aparcadoiro, e logo no xardín da asociación de veciños, constitúese coma unha acción que exhibía unha representación propia. A posta en escena da intervención levou á posta en escena de diferentes narrativas ao redor do que se estaba a representar.

Se ben nun primeiro momento abondaba a curiosidade por anticipar a urbanización do barrio, outras referencias foron aparecendo mentres a maqueta estivo situada no terreo. Houbo algo

de nostalgia pola fábrica, patente na insistencia na súa viabilidade económica e na mala xestión e materializada en mostras dos produtos que alí se fabricaban; ofrecementos de xestión dunha visita ao recinto de Álvarez co propósito de axustar a maqueta á realidade actual; pero tamén evocacións da conflictividade que se vivira na zona. A posta en escena dunha representación construía e reconstruía, á súa vez, diferentes representacións. Discurso sobre discurso, representacións simbólicas sobre representacións simbólicas: a posta en escena dun lugar de encontro constituíase como lugar de encontros, de diferentes visións en torno a un referente simbólico.

Os paradoxos e as diferentes narrativas arredor da vertebración do barrio arredor da fábrica e do seu impacto evidenciábanse nun contexto de deslocalización da localización. A heteroxeneidade de liñas discursivas superpostas a dous símbolos facilmente identificables, o río e a fábrica, superaba a posibilidade dunha única representación e acentuaba o valor da intervención como xeradora de diferentes imaxinarios abertos en torno a unha representación pechada. A maqueta tornábase nun medio.

O medio, o fin, a eficacia... a arte e o sentido do cotián.

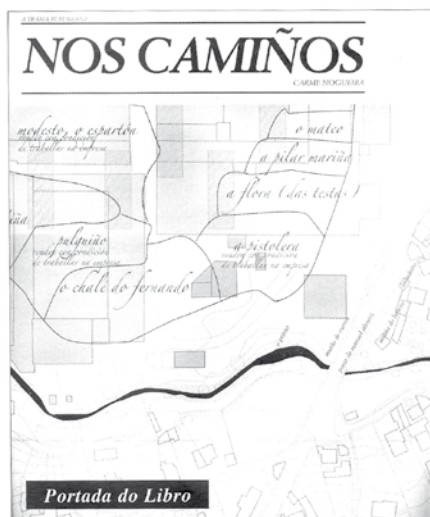
Novembro de 2007

1 Vidros Automáticos do Noroeste, SA. Días despois de que rematase a posta en escena da intervención, os terreos de Vanosa saen a poxa pública.

12 LAVADORES

ABRIL 2008

NOS CAMIÑOS (A trama rururbana)



Así se chama o traballo da artista Carme Nogueira, do que xa temos escrito nestas páxinas.

Como lembrarán trátase dunha obra multidisciplinar creada a partir dunha maqueta do territorio ocupado pola fábrica de Álvarez, o río, e adxacentes (Sampaio, Meixoeiro, Barreiro, etc) que estivo exposta nos xardíns da Asociación e que deu moito que contar a todos e todas as que se achegaron ao seu carón.

Como lembrarán o traballo estivo exposto no Centro de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela en novembro de 2007, e aquí demos unha descrición detallada da obra, e ademais temos a promesa de que se intentará expoñer en Vigo para que toda a cidadanía poda coñecela.

Voltamos a falar desta obra de arte porque a Xunta de Galicia ven de editar un libro adicado a este traballo de Carme Nogueira, no que os protagonistas principais son veciños de Lavadores, ademais dos protagonistas de fondo: a fábrica de Álvarez, o río Lagares e a terra de Lavadores.

Aínda que o libro ten un contido nalgunhas páxinas demasiado técnico, artístico e intelectual, tratando de explicar

o sentido do traballo, nós destacaríamos o seguinte: trátase dunha "reflexión sobre a maneira de habitar o territorio, que forma parte da identidade da paisaxe galega". Segundo isto ¿Somos un exemplo de ocupación do territorio que serve para toda a comunidade galega? "Carme Nogueira explora a posición da obra de arte nun contexto social e cultural,....coas que en principio pretendidamente a obra de arte dun museo non tería que estar relacionada". Significa isto que servemos para un experimento artístico pioneiro, de fondo calado e con moi bos resultados, non podía ser menos tratándose de Lavadores.

Este traballo literario está escrito en tres linguas: a galega, a castelá e a inglesa e as súas páxinas principais relatan por escrito as expresións dos nosos veciños: Angel Mariño, Ubeira, Pepe, Pili, Mucha, Carlos Mariño, etc, etc polo que as súas palabras, o seu sentir exprésase tamén na lingua de Shakespeare.

Con todo isto queremos dicir o moito que deu de si a nosa colaboración coa artista Carme Nogueira, mais, aínda podería dar moito máis, pois porque non pensar nunha exposición no museum metropolitan of New York, ou no Guggenham, coma pouco.

PRADOLONGO. PRAZO CURTO. (impresións dun veciño Lavadoreño)

Fai uns días, na nosa Asociación tivo lugar a presentación da obra cinematográfica "Pradolongo". Viñeron presentala tres personalidades fundamentais na obra: O director do filme e dous dos seus protagonistas principais, Tamara e Roberto, moi mozos.

Ao principio estrañoume a actitude destas tres persoas, en especial a do director porque traía unha pinta normalíña de todo: camiseta e pantalón vaqueiro e unha barriga con notables mostras de fartura, é dicir un auténtico



¿AÍND A NON ERES SOCIO/A?

;;Anímate, todos somos necesarios!!

CONTACTA CON NÓS

Avda. Ramón Nieto, 302 Telf.: 986 379 618

AUTOMECAÁNICA Y ELECTRICIDAD

VICAR
CESAREO

DIAGNOSIS - CARBURACIÓN
PUESTA A PUNTO
SISTEMAS DE INYECCIÓN
ALINEADO DE DIRECCIONES
FRENOS ABS
ESPECIALISTA BENDIX

Tlf.: 986 376 632
Avda. Ramón Nieto, 207 - Vigo

XANEIRO 2008**LAVADORES II**

Pazos de Borbén, Atios, Pontearreas, Salceda, Casco Vello, Bembrive, Cabral, Coia, etc, e así ata case 40 grupos de cantadeiras e pandeireteiras que nos fixeron bailar toda a noite e ata moi entrada a madrugada sen parar.

Para aguantar toda a noite tanto desgaste físico, estabamos todos invitados a chourizos e orella para comer, e viño, refresco de laranxa, ou cola para beber, con posibilidade de repetir, e para non decaer e seguir un pouco máis unha fantástica chocolatada con rosca que sabía a gloria do quentiña, doce e espesiña.

O VOCEIRO LAVADORES NA FACULDADE DE XORNALISMO...

Non sei que día, pero si, foi en setembro cando recibimos unha enquisa sobre a nosa publicación, que nós, sen ningún problema contestamos, sen pensar que ía ter maior repercusión, mais logo pedíronnos que participáramos nun foro universitario. A Vogalía de Cultura decidiu participar e así o día 10 de novembro, sábado, as 9 da mañá estabamos en Santiago de Compostela, cun frío que pelaba, agardando que abrisen as portas da facultade.

Participamos no "III Foro da Cidadanía e da Comunicación. A PRENSA E O TERCEIRO SECTOR", na mesa 1, que trataba de: As publicacións do 3º sector : acción política e problemáticas sociais. Compartimos mesa e palabra cos representantes de outras tres publicacións: A representante do boletín Contra-Maré, boletín xa desaparecido que falaba, sobre todo, do caso Prestige. A representante da revista Cerna vinculada a organización ecoloxista Adegá. O representante da revista Fuco Buxán vinculada a organización socialista de Ferrol.

Podemos dicir que cada un dos relatores presentou primeiro a entidade editora e logo explicou o qué, cómo, cando, canto, por qué, etc das publicacións. Todos levamos un escrito que lles deixamos para formar parte das actas. Todos nos explicamos moito e nos excedemos moito no tempo polo que logo non houbo debate nin preguntas.

Creemos interesante esta participación por que coma case sempre que vas á Universidade aprendes moito, neste caso puidemos sentir que formamos parte dun amplo sector de comunicación libre, alternativo ao dis-

Hoxe non é coma antes, daquela facíase todo sen tanto equipamento. Hoxe hai que artellar unha morea de cousas: escenario, son, megafonía, mesas, cadeiras, postos de rosquiñas, bar, rótulos, adornos, colaboracións, luces, carteis, merca de produtos, etc, etc, ou sexa un traballo titánico que debemos apreciar e apreciamos e debemos agradecer e agradecemos neste caso aos pais das pandeireteiras de Lavadores, aos que damos os parabéns polo éxito do II Serán das Tarambainas.

curso dos grandes medios de comunicación, no que escribimos parte da historia do movemento social. Puidemos aprender que fronte ao global, as grandes compañías mediáticas, nós, co Voceiro poñemos un graño de area, para a resistencia da cultura tradicional e local, participando na creación dunha cidadanía libre e facendo unha democracia participativa.

A Vogalía de Cultura da Asociación veciñal, en pleno, despois de colaborar coa Universidade de Santiago de Compostela e tendo coñecemento da inauguración do traballo de Carme Nogueira: "Nos camiños", fomos ao Centro Galego de Arte Contemporánea en Santiago de Compostela para coñecela. Na mesma recepción do museo encontramos unha pantalla na que se presentaba o traballo. As imaxes e as voces eran Lavadores, foi a primeira grata impresión, pero tiña que haber algo máis, pois a maqueta que estivera exposta no xardín da Asociación tiña que aparecer nalgures. Atravesando un pasillo dende onde se daba paso a enormes salas cheas de material gráfico de moi diversos tamaños, enormes, titánicos, ata moi pequenos con moi diferentes temáticas, algunhas moi transgresoras, nunha sala con pouca luz, máis pequena e acollidora encontramos os camiños de Carme Nogueira que lle levan á terra de Lavadores, á fábrica de Álvarez e ao río Lagares. Nesta sala encontramos a realidade dun lugar, dunhas vidas, moito máis sufridas e reais pero contadas dun xeito máis amábel e agradable.

Podemos describir a estancia así: entrando a esquerda unha pantalla de gran tamaño cunha imaxe fixa: a destrución de Álvarez, restos de edificios e de materiais,



PROMOCIONES PORTO PALMEIRA

Arenal, 138 - Ofc. 1. 36201 - Vigo
 Móvil: 605 959 060/61/62 - Tlf.: 986 220 444
 email: portopalmeira@terra.com - web: www.portopalmeira.com



MANUEL RODRIGUEZ RODRIGUEZ

ABONOS - PIENSOS - FUNGICIDAS
 HERBICIDAS - SEMILLAS
 FRUTALES - MINERALES - AVES
 HERRAMIENTAS
 Severino Cobas, 144 - 36214 - Vigo
 Tlf.: 986 263 970

12 LAVADORES

XANEIRO 2008



co gran depósito de auga no fondo. Tras esta pantalla outra imaxe fixa pero en movemento: unha ferverza do río Lagares co son da auga. Entrando á dereita a maquete cos cambios: o río pintado, uns puntiños brancos sinalando os muíños e nos terreos da fábrica unhas cortizas que querían imitar a Fábrica de Álvarez e no chan marcaba os terreos dos antigos donos, nomeados polos seus alcumes. Entrando de fronte tres pantallas con imaxes tratando os tres temas: a terra, o río e a fábrica. En cada pantalla saen os mesmos actores, persoas de Lavadores e de Cabral, (Angel R. Mariño, Carlos Mariño, M. Ubeira, Nogueira, Pili, etc. etc.) veciñanza que compartiu as súas lembranzas, nostalxias e mágoas entre eles e coa artista.

A exposición púidose visitar dende o 9 de novembro ata o 9 de decembro, así que durante un mes Lavadores púidose ver e coñecer no Centro Galego de Arte

DOS ACTOS EN MEMORIA DOS NEGADOS...

A Asociación Veciñal de Lavadores inaugurou un monólito en memoria das vítimas de 1936 o 26 de novembro de 2006, ano da Memoria Histórica, acto do que demos puntual nova neste Voceiro. Aquele acto foi froito de moitas xuntanzas cos compañeiros das diferentes Asociacións Veciñais das parroquias do antigo Concello de Lavadores e, sen darnos conta o inauguramos nunha data que xa estaba collida para celebrar a homenaxe aos mártires de Sobredo.

Algúns veciños reclamaron, pois querían asistir aos

Contemporánea.

Lavadores é o lugar escollido para converter as cousas cotiás en arte, en arte social. A creadora a través dunha maquete que recrea un espazo, conquire o encontro de diferentes imaxes, como din elas "a posta en escena dunha representación construía e reconstruía a súa vez diferentes representacións. Discurso sobre discurso, representacións simbólicas sobre representacións simbólicas, a posta en escena dun lugar de encontro constituíase como lugar de encontros, de diferentes visións en torno a un referente simbólico".

O Concello de Lavadores, de sempre ten sido centro de estudo de eruditos, historiadores, sociólogos, etc e neste caso tamén é o núcleo de interese para o desenvolvemento dunha obra de arte vangardista e multidisciplinar de gran calidade, que merece ser exposta nun museo de alto nivel como é o de arte contemporáneo de Santiago de Compostela e moitos outros.

Agardamos que este traballo sirva para manifestar, ademais de sensacións diferentes, outras calidades que leven a concretar un común denominador social que redunde na calidade de vida que desexamos concilie fogar, traballo, entorno, paisaxe, lugar e as diferentes actividades xeracionais, a ser posible, sen esquecer a cultura tradicional, a experiencia dos avós.

Dende aquí felicitar a Carmen Nogueira polo seu traballo e agradecerlle o seu interese por este lugar, noutra de gran vitalidade social reivindicativa, logo calada pola forza e agora case esquecida. Traballamos para axiña poder mostrar esta exposición nos locais da Asociación de Lavadores.

dous eventos. Non hai que dicir que a Xunta directiva desta Asociación tamén, así na asemblea Xeral pasada xa avisamos de que a partir deste ano faríamos a homenaxe ás vítimas do 36 o sábado último de novembro.

O ano pasado a Memoria Histórica foi lembrada cun acto moi emotivo, este ano non foi menos. Os participantes máis importantes foron represariados, familiares e veciños que cos ollos brillosos lembraban as inxustizas padecidas e agradecían que non se dera a esquecemento o que aquí pasou.

CONSTRUCCIONES
J. LOUREIRO

Edificaciones, Montaje de cafeterías, Albañilería y Pintura
Limpieza de Fachadas, Cuarto de Baño, Cocinas, Decoración
Cotegran, Decoraciones en Escayola.

REPARACIONES EN GENERAL

Rúa Castañal - Maceiriña - Cabral - Vigo
Tif.: 986 486 390 - Móvil: 630 744 505

AUTOMECAÁNICA Y ELECTRICIDAD
VICAR
CESAREO

DIAGNOSIS - CARBURACIÓN
PUESTA A PUNTO
SISTEMAS DE INYECCIÓN
ALINEADO DE DIRECCIONES
FRENOS ABS
ESPECIALISTA BENDIX

Tif.: 986 376 632
Avda. Ramón Nieto, 207 - Vigo



Nos camiños, 2007. A caixa de luz por diante
Colección Xunta de Galicia, Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela



Nos camiños, 2007. A caixa de luz por detrás
Colección Xunta de Galicia, Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela

Carme Nogueira

On the roads

Light box, vídeo | 150 x 200 x 50 cm | 2007

Why did you choose this piece?

-his piece has not been displayed much, but it is very important to me.

Talk about it.

It is a device that displays a site-specific intervention I did in the neighbourhood of Lavadores, where I was born. It speaks of the changes in the human and physical geography of this place, which expanded around the Álvarez porcelain factory, now closed.

What would be the main characteristic of your piece within the concept of the exhibition (for example: the last one you made, the one that defined a tendency...)?

It would say that it is an important step in my trajectory with particular local implications, but it can be globally understood.

Contextualise your work.

The chosen piece was made in 2007 and it is a device that shows a site-specific work and its conclusions. It is an installation, a video and part of a collaborative process.

Is there any historic or social event related to the creation of this work?

Not exactly, because the process of understanding the place and the change of value of the land is still in progress. It has nothing to do with a precise time, but it is more of a long process.

Would you like to include any documentary material?

I could include the catalogue and maybe some texts about the history of the neighbourhood that could be easy to find; I have them.

On the roads. *María Lois*

Located beyond the designed places for art production, near the realm of the everyday things, and far from fleeing the contemporary art description; this is where we find the art intervention *On the roads*, developed by Carme Nogueira at the Lavadores neighbourhood, Vigo, in March of 2007. This work is part of a bigger project of the Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), *The rural and urban scene*, which promoted artistic research and experimentation on various social and geographical diversions in Galicia. *On the roads* was a first intervention for the museum, but from outside the museum. This is only the first of the array or paradoxes we find along the mise en scène of the intervention.

The first mise en scène of the project took place between the 6th and the 16th of March 2007. During those days, a model made of extruded polystyrene foam on a cork panel was exhibited. It represented, on a scale 1:250, the Lavadores neighbourhood, based on cartographic data from the “Plan xeral de ordenación municipal” (urban planning) of the Vigo council. The model had been design and produced by a group of women, including the artist, the architect Iria Sobrino and workers of the production company –PXC (Producción e Xestión Cultural, SA) –; it was made up of four two-metre-long pieces, resulting in a final product of 4 x 2 m.

As mentioned above, the reconstruction of the buildings inside the factory premises (Santa Clara, Vanosa, etc.) and some of the most representative symbols of the GEA (the chimney, the sports field...) means a reconstruction and representation of the area that takes on a positioning when regarding this area through these elements. Thus, the reconstruction of the factory and the placement of the model in an old car park at the entrance of the actual factory at first, and then in the garden of the neighbour association premises, becomes an action that displayed its own representation. The mise en scène of the intervention prompted the mise en scène of diverse narratives around what was being represented.

Although in the beginning there was plenty of curiosity for anticipating the development of the neighbourhood, other references came up while the model was on display in the field. There was nostalgia for the factory, made clear by the constant reminding of its economic viability

and the poor management, and materialized on displays of the manufactured products; there were offers of help to organise a visit to the Álvarez premises to adjust the model to reality; but there were also reminiscence of the conflicts lived in the area. The mise en scène of a representation built and rebuilt, at the same time, different representations. Discourse after discourse, symbolic representation after symbolic representation: the mise en scène of a meeting place became a place for meeting, for different visions on a symbolic referent.

The paradoxes and diverse narratives about organising the neighbourhood around the factory and their impact could be clearly seen in a context of relocating the location. The diversity of discourse lines, superimposed to two easily identified symbols, the river and the factory, prevented the chance of a single representation and stressed the value of intervention to create different interpretations around a closed representation. The model became a medium.

Medium, goal, effectiveness... art and the meaning of the routine.

November 2007

¹ Vidros Automáticos do Noroeste, S.A. A few days after the mise en scène of the intervention, the land property of VANOSA was sold by public auction.



Vicente Blanco

The proll thing

Vídeo | 4'15'' | 2006

Por que elixes esta obra?

En *The proll thing*, o punto de partida foi o restaurante Kino Internacional, de Berlín. Cando desenvolvín o proxecto artístico sobre o cinema, o meu interese polo edificio non residía tanto no seu carácter de símbolo do comunismo coma na súa capacidade de xerar novos significados máis alá dos usos para os que foi establecido. Na actualidade, o que se dá nunha cidade como Berlín é que un pasado recente mantén a súa presenza a través de moitos símbolos (o monumento aos rusos caídos na Segunda Guerra Mundial, a torre de telecomunicacións ou as grandes avenidas de estética comunista). Interésame o momento actual en que estes símbolos cambian rapidamente de uso. O antigo Café Moskau, onde se agasallaba á política comunista, é agora unha discoteca gai ou o antigo pazo da República, que é escenario de competicións de *skateboard*. Aínda que nun principio eran espazos xurdidos para establecer doutrinas, agora, coa rápida adecuación de usos e símbolos, producen novos significados, mantendo o seu carácter de lugar social, de encontro e intercambio.

Estas experiencias marcaron unha gran parte do meu traballo no mundo artístico. O Kino Internacional conectou a miña experiencia con discursos procedentes doutras épocas e ideoloxías subxacentes nos obxectos, a arquitectura ou a paisaxe. Ao mesmo tempo, estas conexións implican formas alternativas de aproximarse á realidade porque cuestionan ou entran en conflito coas nosas propias identidades, narrativas, estilos de vida, sociedades e culturas.

Os símbolos teñen un gran significado para moita xente, especialmente cando representan

unha era, unha nación ou unha visión. Despois dun tempo, case todos os símbolos empezan a dicir diferentes cousas a diferentes persoas. É sobre a memoria pero tamén sobre novas maneiras de mirar as cousas. É como crecer, usando pequenas pezas procedentes dunha historia colectiva para construír unha historia individual.

Fala dela.

Este traballo consta dun vídeo de animación de dúas pantallas e un vídeo de imaxe real gravado cun teléfono móbil. Quería distribuír a narración en diferentes medios e ver como esa información adquire distintos niveis no espazo expositivo.

O punto de partida foi o restaurante Kino Internacional de Berlín. Este edificio, construído en Berlín Leste, atópase actualmente baixo unha “política de imaxe” que impide que se tomen fotografías ou se grave vídeo no seu interior (aínda que está aberto ao público durante as sesións de cinema). Formulei a animación como o medio dende o que traballar o interior do edificio, xa que podía recrear os espazos de tal forma que se desen cruzamentos entre realidade e ficción.

Os debuxos para os decorados do vídeo elabóroos a partir dun xogo de postais que, a xeito de recordo, venden á entrada do cinema. Interésame a relación que se dá entre a miña experiencia (por un lado, o acceso dende o exterior do edificio, onde podo ver as mesas que están máis próximas ás grandes ventás) e a información visual subministrada a través das postais. Para os decorados, integrei diferentes elementos, algúns reais con outros imaxinados, produto da miña experiencia.

Como comentei antes, o Kino Internacional descobre a posibilidade de conectar a experiencia con outras narracións procedentes das imaxes, da arquitectura, dos obxectos... e como estas, á súa vez, se conectan coas nosas identidades, narrativas, estilos de vida, culturas e sociedades. Pero ademais posibilitan novas formas de aproximación á realidade. Alén da nostalgia, a presenza dos edificios e monumentos comunistas na cidade son espazos que activan conflitos e contradicións, necesarios en todo proceso de construción de identidade.

Hai un terceiro vídeo de imaxe real, onde tres rapaces se divirten escalando un poste e deixándose caer. A imaxe móstrase máis pixelada, coma se fose gravada cun teléfono móbil. Un vídeo amateur que contrasta coa coidada escenografía da animación. Imaxes espontáneas que son gravadas para ser difundidas a través de computadores, cámaras ou teléfonos móbiles nun intento adolescente de transgredir a norma

Que calidade lle darías á obra elixida no concepto da exposición (por exemplo: a última realizada, a que marcou a miña traxectoria...)?

Creo que, neste sentido, a realización desta obra marcou a miña traxectoria artística. A primeira vez que cheguei a Berlín, no ano 2004, sorprendeume a convivencia de ideoloxías presente na arquitectura e nos obxectos do pasado recente, quizais porque veño de Galicia, onde a autodestrución paisaxística, arquitectónica e cultural é a norma.

Estas experiencias axudáronme a comprender o mundo como construción simbólica, como rede de textos en que estamos inmersos e onde nos apropiamos, moitas veces inconscientemente, dos seus códigos e significados. Ao mesmo tempo, a práctica artística que levo a cabo a partir dese edificio permite observar como, dende a arte, se elaboran estratexias que transcenden os significados colectivos xa dados para construír outros dende a reflexión individual. Ábresenos así a posibilidade a outras prácticas (semióticas) e discursos que poidan modificar os significados cos que damos sentido á nosa vida. Cambiar os significados do mundo, cambiar o mundo de xeito significativo.

Contextualiza a túa obra.

Durante os últimos anos traballei en proxectos de vídeo utilizando a animación. Exploro os aspectos narrativos e como estes interveñen nos procesos de construción de identidade. Fragmento a narración en diferentes elementos (vídeo, debuxos, murais...) para que sexa o espectador quen reaccione e os complete a través da súa propia experiencia. A animación tradicional interésame como produto adolescente e formúloa como unha especie de peneira sobre a que filtrar as imaxes procedentes do mundo adulto. A animación permíteme traballar como unha colaxe á hora de elaborar unha imaxe seleccionando e creando asociacións entre elementos diversos, procedentes do mundo da arte ou da arquitectura, cunha forte carga simbólica.

Hai algún acontecemento histórico-social paralelo á realización da obra que desexes destacar?

Non.

The proll thing

En *The proll thing*, o punto de partida foi o restaurante Kino Internacional, de Berlín. Cando desenvolvín o proxecto artístico sobre o cinema, o meu interese polo edificio non residía tanto no seu carácter de símbolo do comunismo coma na súa capacidade de xerar novos significados máis alá dos usos para os que foi establecido. Na actualidade, o que se dá nunha cidade como Berlín é que un pasado recente mantén a súa presenza a través de moitos símbolos (o monumento aos rusos caídos na Segunda Guerra Mundial, a torre de telecomunicacións ou as grandes avenidas de estética comunista). Interésame o momento actual en que estes símbolos cambian rapidamente de uso. O antigo Café Moskau, onde se agasallaba á política comunista, é agora unha discoteca gai ou o antigo pazo da República, que é escenario de competicións de *skateboard*. Aínda que nun principio eran espazos xurdidos para establecer doutrinas, agora, coa rápida adecuación de usos e símbolos, producen novos significados, malia que manteñen o seu carácter de lugar social, de encontro e intercambio.

O punto de partida foi o restaurante Kino Internacional, de Berlín. Este edificio, construído en Berlín Leste, atópase actualmente baixo unha “política de imaxe”, que impide que se tomen fotografías ou se grave vídeo no seu interior (aínda que está aberto ao público durante as sesións de cinema). Formulei a animación como o medio dende o que traballar o interior do edificio, xa que podía recrear os espazos de tal maneira que se desen cruzamentos entre realidade e ficción.

Os debuxos para os decorados do vídeo elabóroos a partir dun xogo de postais que, a xeito de recordo, venden á entrada do cinema. Interésame a relación que se dá entre a miña experiencia (por un lado, o acceso dende o exterior do edificio, onde podo ver as mesas que están máis próximas ás grandes ventás) e entre a información visual subministrada a través das postais. Para os decorados, integrei diferentes elementos, algúns reais con outros imaxinados, produto da miña experiencia.

Hai un terceiro vídeo de imaxe real, onde tres rapaces se divirten escalando un poste e deixándose caer. A imaxe móstrase máis pixelada, coma se fose gravada cun teléfono móbil. Un vídeo *amateur* que contrasta coa coidada escenografía da animación. Imaxes espontáneas que son gravadas para ser difundidas a través de ordenadores, cámaras ou teléfonos móbiles nun intento adolescente de transgredir a norma.



The prol thing. Proxectado nunha exposición do artista



Fotograma de *The proll thing*



Outro fotograma de *The proll thing*

Vicente Blanco

The prol thing

Vídeo | 4'15'' | 2006

Why did you choose this piece?

In *The prol thing* the starting point was Kino International restaurant in Berlin. When I developed the art project about cinema, my interest on the building did not lie in his role as a symbol of communism, but in his ability to create new meanings beyond its original purpose. Currently, in a city like Berlin, the recent past stays present through many symbols (the Soviet War Memorial, the Fernsehturm, or the large avenues of communist aesthetic). I am interested in the moment when those symbols adopted new uses. The old Moskau Coffee, where communism was praised, is now a gay bar, and the old Palace of the Republic is today used for hosting *skateboard* competitions. Although these spaces were originally created to establish creeds, thanks to a fast adjustment of the usage or symbols, nowadays they produce new meanings, keeping their essence as social spots for meeting and exchange.

These experiences marked a great part of my artwork. Kino International linked my experience to discourses from other eras and the subjacent ideology found in objects, architecture or landscape. At the same time, these connections involve alternative approaches to reality because they question or clash with our own identities, narratives, lifestyles, societies and cultures.

Symbols are full of meaning for many people, especially when they represent an era, a nation or a vision. After a while, most symbols start to mean different things to different people. It is about memory, but also about new ways of looking at things. It is like growing, using little pieces of collective history to build an individual history.

Talk about it.

This work is an animated video on two screens and another video recorded with a mobile phone. I wanted to lay out the narration in different media and see how that information achieved new levels in the exhibition space.

The starting point was the Kino International restaurant in Berlin. This East Berlin building is now under an “image policy” that forbids photography and video recording (even though it is open to public during film screenings). I drew up animation as a medium to depict the inside of the building, because I could reproduce the space in a way that mixed reality and fiction.

I made the drawings for the video set from a pack of postcards they sell at the entrance of the building. I am interested in the connection between my experience (on the one hand, the access to the building from the outside, where I can see the tables beside the big windows) and the visual information provided by the postcards. In the sets I integrated various elements, some real and some imaginary, fruit of my experience.

As stated above, Kino International opened the possibility of connecting experience and other narratives coming from images, architecture, objects... and at the same time, they are connected to our identities, narratives, lifestyles, cultures and societies. But they also provide new ways of approaching reality. Besides nostalgia, the presence of communist buildings and landmarks in the city creates spaces that stimulate conflict and contradiction, necessary for building reality.

There is a third video where three boys play at climbing a pole and jumping back down. The image is pixelated, as if recorded with a mobile phone. And amateur video in contrast with the carefully planned set design of the animated videos. Impromptu images recorded to be broadcasted through computers, cameras or mobile phones in an adolescent effort of transgression.

What would be the main characteristic of your piece within the concept of the exhibition (for example: the last one you made, the one that defined a tendency...)?

I believe that, in that sense, the making of this piece left a mark in my artistic trajectory. The first time I went to Berlin, in 2004, I was surprised by the coexistence of ideologies in architecture and objects from a recent past. Maybe because I come from Galicia, where architectural and cultural self-destruction is the standard practice.

These experiences helped me understand the world as a symbolic construction, as a network of texts we are immersed in and where we unconsciously appropriate of its codes and meanings. At the same time, the artistic practice I carry out about this building allows us to watch how art can develop strategies that go beyond the given collective meanings to build new ones from individual consideration. So, we find new semiotic practices and discourses that can change the meanings that give sense to our lives. Changing the significance of the world, significantly changing the world.

Contextualise your work.

The last few years I have worked with animated video. I explore narrative aspects and how they take part in identity construction processes. I fragment narration into different elements (video, drawings, murals...) so the audience can react and complete them through their own experience. I am interested in traditional animation as an adolescent product and I have drawn it up as a sort of sieve to screen the images of the adult world. Animation allows me to work as if making a collage; I produce an image by selecting and creating associations between diverse elements, from art or architecture, with great symbolic significance.

Is there any historic or social event related to the creation of this work?

No.

The prol thing

In *The prol thing* the starting point was Kino International restaurant in Berlin. When I developed the art project about cinema, my interest on the building did not lie in his role as a symbol of communism, but in his ability to create new meanings beyond its original purpose. Currently, in a city like Berlin, the recent past stays present through many symbols (the Soviet War Memorial, the Fernsehturm, or the large avenues of communist aesthetic). I am interested in the moment when those symbols adopted new uses. The old Moskau Coffee, where communism was praised, is now a gay bar, and the old Palace of the Republic is today used for hosting skateboard competitions. Although these spaces were originally created to establish creeds, thanks to a fast adjustment of the usage or symbols, nowadays they produce new meanings, keeping their essence as social spots for meeting and exchange.

The starting point was the Kino International restaurant in Berlin. This East Berlin building is now under an "image policy" that forbids photography and video recording (even though it is open to public during film screenings). I drew up animation as a medium to depict the inside of the building, because I could reproduce the space in a way that mixed reality and fiction.

I made the drawings for the video set from a pack of postcards they sell at the entrance of the building. I am interested in the connection between my experience (on the one hand, the access to the building from the outside, where I can see the tables beside the big windows) and the visual information provided by the postcards. In the sets I integrated various elements, some real and some imaginary, fruit of my experience.

There is a third video of real-life image where three boys play at climbing a pole and jumping back down. The image is pixelated, as if recorded with a mobile phone. And amateur video in contrast with the carefully planned set design of the animated videos. Impromptu images recorded to be broadcasted through computers, cameras or mobile phones in an adolescent effort of transgression.

Published in the catalogue *16 proyectos de arte español*, Arco 2006



Rubén Santiago

Is it work

Vídeo | 3'33'' | 2008

Sobre o problema do traballo

No momento actual, as instancias económicas constitúen a base ideolóxica sobre a que se constrúe a visión colectiva maioritaria.

Esta submisión ao económico supera calquera outra formulación dun modo tan efectivo que mesmo nos fai esquecer que en realidade estamos a operar na fin do capitalismo clásico.

Se as redes económicas lograron convencernos de que son capaces de asumir con éxito unha tarefa de control tan inmensa como o é o mundo, é porque a narrativa do seu éxito, alén de ser real ou non, logrou incorporar nos seus cálculos a todos e cada un dos planos de interacción social.

Baixo esta formulación, a ningún sorprenderei se afirmo que unha das máis relevantes funcións que se lle supón á figura do artista é a de afianzar a ética do traballo.

Para tal fin, resulta útil a figura do artista en calquera das súas posibles manifestacións, en tanto que esencialmente todas elas ofrecen unha personificación utilitaria e estereotipada de certo carácter inconformista brando (fronte ao conformismo que representaría o individuo suxeito ao sistema de traballo asalariado), ocupando de forma inerte un espazo acoutado, que de quedar

baleiro talvez deixase aberta a posibilidade de aproximacións reflexivas, que elaborasen novas estratexias e apuntasen á urxencia e innegable conveniencia de modificar a sociedade moderna en direccións radicalmente diverxentes ás que nestes momentos nos rexen.

Nesta orde de cousas, o que habitualmente entendemos como arte definiríase como unha actividade altamente regulada, maioritariamente occidental, eurocentrista, branca e masculina: a actividade especializada, a propiedade e a construción da identidade serían os valores que, en esencia, o traballo artístico reafirma.

Ante a imposibilidade de manter unha visión do mundo en que estes valores de dominación etnocéntrica resulten defendibles dende a máis rudimentaria honestidade intelectual, a arte occidental adopta, para xestionar as súas propias contradicións, as principais estratexias utilizadas dende as ciencias sociais: a asimilación do outro despoñéndoo da súa *outridade*, a separación excluínste deses elementos outros e, en última instancia, a invisibilidade destes factores non asimilables, coa pretensión de que así desaparecerán do mapa subxectivo do real.

O artista cumpre, polo tanto, un de tantos roles sociais cuxa existencia persegue que o sistema contemporáneo impoña os seus modos de control e subordinación, perpetuando os principios fundacionais de sistemas anteriores e someténdoo apenas a modificacións epidérmicas, a meros axustes deseñados mediante a enxeñaría social como resposta ás continuas flutuacións dos contextos temporais.

“O artista é a elite da servidume.” Esta frase de Jasper Johns sen dúbida formula un punto de partida substancial para analizar como o artista especializado e os servizos que ofrece reedifican os valores de dominación existentes.

Respecto á pertenza a certa elite, resulta obvio que esta práctica, esta servidume, cando é xestionada en concordancia coas esixencias do amo, tradúcese en gratificacións e regalías tanto materiais como simbólicas, que lle brindan ao artista a posibilidade de acceder, á súa vez, ao consumo doutras servidumes.

No noso sistema, esta escalada na pirámide social adoita ser percibida como unha liberación, en canto que o artista xa non precisa cumprir coas obrigas propias do traballo alienado.

Do mesmo xeito, o feito de que a remuneración do artista non se corresponda cun algoritmo estable entre hora traballada e pagamento recibido afianza unha situación en que esta práctica queda dissociada da orde do laboral no seu sentido máis rigoroso.

Así, a arte opera nunha posición respecto a outras actividades humanas, que lle permite obviar con certo éxito as súas propias características básicas logrando que a súa servidume

implícita pase a ser percibida como paradigma do exercicio da liberdade, como eclosión de individualidade ante a que a comunidade apenas pode responder coa contemplación estática ante a obra final como exemplo de desexo estratificado e, polo tanto, como exclusivo obxecto de consumo.

Da mesma maneira, resulta de grande utilidade para consolidar aquelas mecánicas, cuxa permanencia dependa de instaurar con éxito figuras de autoridade: para o individuo afastado dos códigos propios da arte como léxico comunicativo e como *constructo* social, recoñecer a existencia e validez das xerarquías artísticas que dende o mediático se lle ofrecen convértese, entón, nun acto de fe, nunha aceptación non racional daquelas decisións acoutadas por unha casta especializada cuxas áreas de interese lle resultan opacas e, polo tanto, alleas.

Como antes sinalaba, a multiplicidade de tipoloxías de practicantes que a arte permite conforma unha das súas características máis claras.

Aínda así, a evolución dos modos de produción e distribución da información favoreceu que determinadas aproximacións ao traballo artístico gañaran unha posición focal, en tanto en canto se adaptan con maior eficacia á tarefa a realizar. Así, fraguouse o auxe do artista profesionalizado como elemento partícipe máis adecuado para resultar funcional no seo da nosa sociedade espectacularizada.

Este artista profesionalizado debe ser capaz de xerar unha produción de carácter industrial, actuando de modo ubicuo e prudentemente produtivo dentro das flutuacións dun mercado global.

Pero esta preponderancia da profesionalización como horizonte de expectativa e narrativa de éxito trouxo consigo unha serie de problemas que, co tempo, fan difícil manter a narración da actividade artística e o seu consumo como actividades emancipadoras, poñendo en risco as áreas de actividade económica e simbólica historicamente articuladas arredor da devandita narrativa.

Por unha banda, a condición especulativa do intercambio de obxectos artísticos desenvolveuse de forma exponencial, e isto non escapou a unha opinión pública convulsa polas máis recentes crises de confianza que afloraron no sistema dominante.

Ademais, a eficacia desta opción laboral á hora de ofrecer a posibilidade de experiencia vital privilexiada xerou un considerable efecto chamada, co que aumentaron o número de aspirantes para operar como artistas profesionais, ata resultar inconvenientes para o existente sistema de intercambio económico e de xeración de plusvalía.

Certo que arredor deste fenómeno se xeraron industrias altamente produtivas (por exemplo, unha extensa rede de rendibilidade da educación artística), pero esta grande base de individuos que, a pesar de operar dende a precariedade, se seguen denominando artistas profesionais, pasaron progresivamente a constituír un complexo e inestable grupo de presión difusa que pon en perigo a propia validez do sistema.

Ante esta realidade, percíbese a aparición de “novos” modelos, que intentan operar como exemplarizantes vías de escape a través das que afrontar leves reformas estruturais urxentes sen subverter os valores dominantes.

Un destes novos modelos, destacable pola énfase reservada á súa promoción, é a figura do artista *amateur*.

Trátase dun creador que afirma ofrecer un contrapé ao cinismo utilitario que o público advirte na especulación excesiva do mercado, á vez que aparenta actuar en sintonía coa realidade social convulsa das democracias occidentais actuais mediante a exhibición de elevados valores morais.

Esta tipoloxía de artista, que asegura a súa subsistencia mediante ocupacións alleas á práctica artística e que se di afastado das veleidades dun mercado que fagocita a produción de modo cada vez máis vertixinoso, en realidade non achega ningunha función que non resulte paralela ás asignadas ao artista profesional, xa que a obra producida por un acaba por operar de modo similar á do outro, e é o propio mercado quen finalmente cualificará ambas as dúas como auténticas e fieis aos preceptos presentes na narración historicista do que é arte.

Así, tras esta pretendida novidade, asoma a vella figura de autoridade do artista romántico, remozada ideoloxicamente acorde ás novas modalidades de austeridade, que non serían máis que tácticas destinadas a favorecer a concentración de bens e recursos nunha clase dominante. É doado ver como a interesada polarización enfrontada destes dous paradigmas (profesional versus *amateur*) non opera como tal no plano sistémico, pero si resulta óptima para prolongar a situación presente, en canto xera unha narración conveniente pola súa adecuación absoluta á visión binaria e á falsa posibilidade de elección que dende ela, e respecto a todo, se nos pretende impoñer.

Pero, esta análise utilitaria da función da arte como industria deixa necesariamente fóra un elemento crucial:

O artista como individuo, como todos os individuos, posúe o potencial de conducirse nunha nova forma de entender a sociedade moderna. É nese potencial de cambio, ou cando menos

de resistencia e sabotaxe, que se volve desestabilizadora a existencia da arte, dado que a voz (por modesta que esta sexa) reservada aos seus elementos activos, en tanto e canto factores aínda relevantes para a construción das narrativas culturais, aínda mantén espazos de visibilidade na sociedade mediática.

Ante a ditadura do económico como ideoloxía totalitaria, é necesario incidir nesas canles, activar a posibilidade de introdución de enunciados verdadeiramente incómodos e inconvenientes para unha orde determinada de cousas, cando non marcadamente favorables á atomización do réxime actual.

Dende estes cuestionamentos xerei o proxecto co que participo nesta mostra e, conforme esa vontade de incidencia discursiva, outorgueille a peculiar condición de obra elixida.

Is it work (2008) documenta unha acción que levei a cabo no campo de exterminio de Auschwitz, en Polonia.

Este lugar, un dos memoriais ao horror máis célebres do noso tempo, funciona agora non só como depositario desa memoria, senón como reclamo turístico global.

O lema baixo o que sucede a acción, a célebre frase “O traballo faravos libres”, e a propia acción en si formulan unha base para a reflexión sobre aquelas interpretacións que afirman que o Holocausto non foi un lapso accidental, senón unha consecuencia definitoria da civilización moderna e a súa crenza utilitaria no uso da enxeñaría social.

A acción que vemos desenvolverse en *Is it work* non pretende apenas sinalar unha determinada realidade, non se presenta como unha constatación descritiva do ben sabido.

Esta cousa que un día fixen, se ha de ser propositiva, éo en sentido transversal: formula unha pregunta sen símbolo de consulta.

Alguén me comentaba recentemente, tras ver o vídeo, que o que lle resultaba elocuente del era esa calidade vacilante do paso, camiñar torpe de quen aprende a manterse ergueito e avanzar.

É esa a base e o ritmo da miña proposición: redefinir cada aparente entrada a contrapelo como unha saída, máis lenta e vacilante, máis certa... aínda que para iso só contemos co artificio como ferramenta para modificar o devir do tempo.



Fotograma de *Is it work*

Rubén Santiago

Is it work

Vídeo | 3'33'' | 2008

About the working problem

At the present time, the economic authorities constitute the ideological basis of the mainstream collective vision.

The submissiveness to the economics surpasses any other approach so effectively that it even makes us forget that we are, in fact, operating at the end of the classic capitalism.

If the economic networks have convinced us that they are able to successfully perform a control task as immense as the world, they had done so because their success narrative, whether is real or not, has managed to assume each and every level of social interaction.

Bearing this in mind, I will not surprise anyone by saying that one of the most relevant functions expected from the artist is to secure work ethics.

To this end, the figure of the artist is useful in any of its possible manifestations. Essentially, all of them offer the practical and stereotyped embodiment of a certain soft nonconformist character (as opposed to the conformism of the individual subject to a wage labour system),

helplessly filling an enclosed space, which if it was to be emptied, it might open the possibility to reflective approaches that could devise new strategies and point to the urgent and undeniable convenience of modifying modern society in radically diverging directions from those that currently govern us.

In this context, what we usually understand as art could be defined as a highly regulated activity, mostly Western, Eurocentric, white and male: specialised activity, property and identity construction are the values essentially reinforced by the artistic work.

Faced with the impossibility of maintaining a vision of the world in which these ethnocentric control values are justifiable from the most rudimentary intellectual honesty, Western art adopts, in order to manage its own contradictions, the main strategies of social science: the assimilation of the other, divesting it of its singularity, the excluding distinction of these elements, and ultimately the disregard for these subsumable factors, with the intention of making them disappear from the subjective map of reality.

Therefore, artists fulfil one of many social roles whose existence attempts to make the current system impose its control and subordination methods, perpetuating the foundational principles of previous systems and just making them undergo epidermal alterations, mere adjustments designed by social engineering as an answer to the constant fluctuations of temporary contexts.

“Artists are the elite of the servant class”. This quote of Jasper Johns is, without any doubt, a substantial starting point to analyse how the specialised artist and the services they provide reify the existing values of dominance.

In regards to belonging to a certain elite, it is obvious that this practice, this servitude, when managed according to the master’s requirements, results in bonuses and perks, both material and symbolic, that afford the artist the possibility of accessing the consumption of other servitudes.

Within our system, this rise in the social pyramid is usually perceived as a release, for the artist no longer needs to fulfil the obligations of alienated work. In the same way, the fact that the artist remuneration does not correspond to a stable algorithm between hours worked and payment strengthens a situation in which this practice becomes dissociated from the work field in its most narrow sense. Thus, art operates from a certain position with respect to other human activities and that allows it to successfully disregard its own basic characteristics, making its implicit servitude to be seen as a paradigm of freedom, as a blossoming of individuality to

which the community can only respond with static contemplation before the final work as an example of stratified desire, and therefore, as an exclusive consumer good.

In the same way, it is very useful to consolidate those mechanics whose continuity relies on successfully establishing authority figures: for the subject that stands away from the specific codes of art as communicating vocabulary and social construct, admitting the existence and validity of the artistic hierarchies offered by the media becomes an act of faith, an irrational acceptance of the decisions made by a specialised caste whose areas of interest seem opaque and therefore, alien.

As previously stated, the multiplicity of types of executors allowed by art is one of its most defining characteristics. Even so, the evolution of the methods of producing and distributing information has helped certain approximations to the artistic work win a focal position, provided they adapt more efficiently to the task. In this way, the role of the professional artist as the most appropriate active element to function in our show-oriented society is rapidly growing.

This professional artist must be able to generate industrial production acting in an omnipresent and moderated way within the fluctuations of a global market.

However, the prevalence of professionalization as the prospect and narrative of success has brought a series of problems that, in the long run, complicate maintaining the artistic narrative and its consumption as liberating activities, putting at risk the traditionally articulated areas of economic and symbolic activity about said narrative. On the one hand, the speculative nature of the exchange of artistic artefacts has grown exponentially, and this has not gone unnoticed by the public opinion, agitated by the most recent crises of confidence in the dominant system.

Also, the effectiveness of this work option when it comes to offering the possibility of a privileged vital experience has produced a substantial pull effect, increasing the number of candidates to become professional artists to the point of being an inconvenience for the current system of economic exchange and creation of added value.

It is true that highly productive industries have blossomed around this phenomenon (for instance, a vast network that makes artistic education profitable), but this great base of individuals that, despite operating in precariousness, still call themselves professional artists, have gradually become a complex and unsteady lobby that endangers the own validity of the system.

Faced with this reality, we perceive the appearance of “new” models that try to work as illustrating escape routes to face slightly urgent structural changes without subverting the dominant values.

One of these new models is the figure of the amateur artist, noteworthy because the emphasis on their promotion.

These “authors” state that they offer a counterpoint to the utilitarian cynicism the public notice in the excessive speculation of the market while attempting to act in synch with the turbulent social reality of Western democracies through the exhibition of high moral values.

This type of artist that insures its survival with jobs unrelated to the arts and claims to stay away from the fickleness of a market that rapidly swallows up production, in fact, does not fulfil any role but those of the professional artist, because the function of their work is similar for both of them. It is the market’s job to describe either of them as true and loyal to the precepts of the historical narrative of what can be called art.

Thus, behind this pretend novelty we find the old authority figure of the romantic artist, ideologically renovated to match the new austerity model, which are mere tactics to favour the accumulation of goods and resources by a delocalised ruling class.

It is easy to see how the biased polarization between these two paradigms (professional versus amateur) does not work as such at a systemic level, but it is optimal to extend the present situation, since it generates a convenient narrative that utterly suits the binary view and the illusion of choice that is being imposed to us.

However, this pragmatic analysis of the role of art as an industry leaves out a key element:

The artist as an individual, same as any other individual, has the potential for achieving a new way of understanding modern society: this potential for change or at least, for resistance and sabotage, gives art a destabilizing quality, since the voice (no matter how modest) of its active elements, as relevant elements of construction of cultural narratives, still maintain high-visibility public spaces in the media society.

Before the dictatorship of the economy as a totalitarian ideology there is a need to insist on those channels, to activate the possibility of introducing truly uncomfortable and inconvenient statements for a specific context, while not markedly favourable to the atomization of the current system.

Based on this approach, I devised the project I bring to this exhibition. Under that will of discursive effect, I granted this piece the particular quality of chosen work.

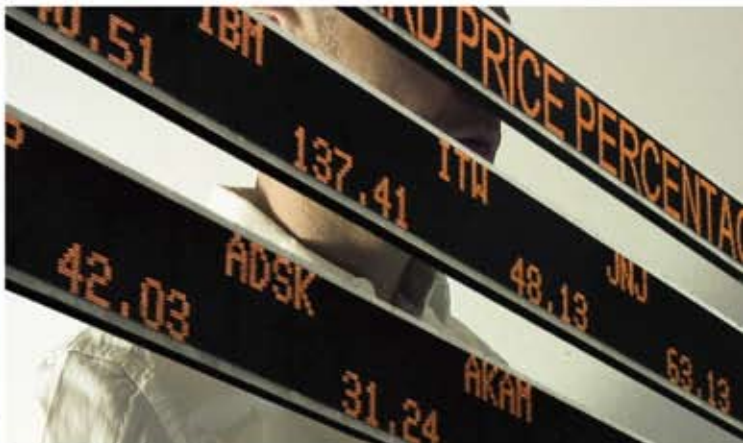
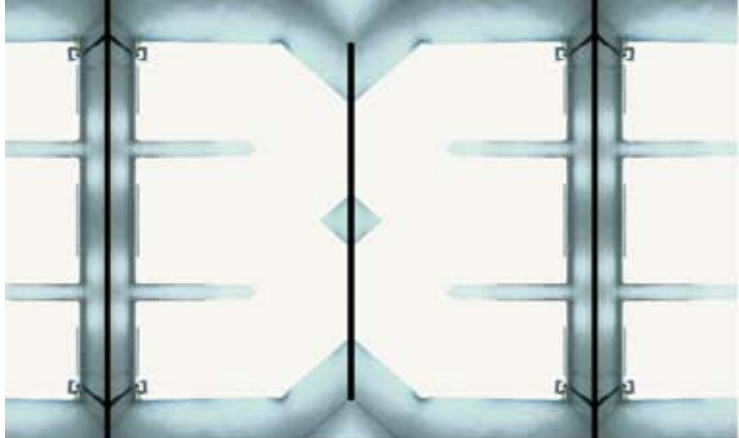
Is it work (2008) documents an action I developed in the Auschwitz extermination camp in Poland. This place, one of the most famous horror memorials of our time, is not only the custodian of this memory, but also a global tourist attraction.

The slogan for this action, the infamous motto “Work makes you free”, and the action itself set the basis for reflecting on the theories that state the Holocaust was not an fortuitous event, but the defining consequence of modern civilization and the practical believe on social engineering.

The action developed in *Is it work* is not presented as a descriptive ascertainment of what is well known. This thing I made one day, if need be a proposal, it will be in a cross-domain way: it poses a question without question mark.

Someone told me recently that, after watching the video, they found that it had the telling quality of unsteady walk, that awkward walk of someone who is learning to stand upright and move forward.

That is the base and rhythm of my proposal: redefine each apparently different entry as an exit, slower, shakier, truer... Although in order to do so we can only count on tricks as our tools to change the passing of time.



Félix Fernández

33

Vídeo | 5' 26'' | 2010-2011

Por que elixes esta obra?

En 33 presento un personaxe de ficción que nos fai pensar nun estilo de vida extremadamente materialista, no cal as persoas tamén son material de cambio co que se pode trazar unha estratexia. Esta narración tan preto da distopía interésame moito, pola súa capacidade de abrir conciencias.

Fala dela.

A peza audiovisual 33, realizada na cidade de Nova York, preséntanos un retrato moi particular: un personaxe que resume a súa vida a través de cifras e que, ao recorrer ao contable, nos achega a unha vida fría e calculada, en que todo parece froito dunha estratexia. Toda emoción ou sentimento foi aniquilado dada a súa natureza práctica e pragmática: en cada cifra hai un fragmento de vida que foi analizado e contabilizado, para posteriormente ser manexado como datos estatísticos. Este distanciamento emocional deshumanízao, como tamén ao sistema de vida en que se ve inmerso.

Que calidade lle darías á obra elixida no concepto da exposición (por exemplo: a última realizada, a que marcou a miña traxectoria...)?

É o meu último vídeo rematado.

Contextualiza a túa obra.

Gravei este vídeo en Nova York, en 2010, cando era bolseiro de Gas Natural-Fenosa, para a realización dun proxecto no estranxeiro. A miña estadía alí foi bastante dura, pero moi clarificadora, xa que non coñecía en profundidade as condicións de vida dos estadounidenses, sendo o seu país un modelo económico para Europa.

Hai algún acontecemento histórico-social paralelo á realización da obra que desexes destacar?

Estamos a presenciar un momento de crise económica e de valores no mundo occidental dende hai uns anos. Este retrato en vídeo é un fiel reflexo das políticas neoliberalistas que tentan manexar as nosas vidas. Durante a gravación deste vídeo, Wikileaks publicou información secreta dos servizos de intelixencia estadounidenses e tamén empezaron as revoltas sociais de Occupy Wall Street; en España, o movemento do 15-M en plena efervescencia.

TODO CAMBIA

Un gran taxi negro tipo todoterreo lévame dende o aeroporto de JFK ata a miña futura casa, en Queensboro Plaza; soa Lady Gaga durante todo o traxecto e pronto descubrirei que ela encarna á perfección o espírito desta cidade: un talentoso proxecto de mercadotecnia que suple as carencias de contido cun marabilloso envoltorio de *copy/paste* (“copiar/pegar”).

A miña primeira decisión é darme de alta nun ximnasio con piscina que hai en Astoria, xusto ao lado da Frank Sinatra School of the Arts e os estudos Kaufman. Para iso tómanme unha foto e as miñas pegadas dactilares; síntome máis perdido que un parrulo nun aparcadoiro subterráneo e necesito non ter un baixón de endorfinas...

Co paso dos días empezo a darme conta de cal vai ser o meu inferno persoal neioiorquino: non ter un traballo, non ter un curso regular e ter todo o día para pensar nunha cidade en que a xente leva ao límite o lema imperativo dunha famosa marca deportiva: *Just do it* (“simplemente faino”).

BLACKOUT

Cústame respirar. Todos os luns veñen fumigar á casa e non sei que prefiro: se ter cascudas ou sentirme xa de mañá coma se fumase un paquete de tabaco. Ventilador non é a solución, fóra ole a gas. É mellor saír da casa.

A zona en que vivo é triste, non hai parques, nin xardíns, nin árbores sas; isto faime gozar máis dos terreos nos que aínda non construíron nada e a vexetación nace de xeito espontáneo, como un pequeno reduto de resistencia.

Esta cidade é fonte habitual de inspiración para películas cun firme carácter apocalíptico; de feito, o imaxinario colectivo estadounidense aliméntase destas fantasías de caos de masas, onde se avista o final da raza humana e a súa creación: aquí, os vasos rebordan xeo, o aire acondicionado funciona sen descanso, as calefaccións déixanse ao máximo e ábrese a ventá, todo é de usar e tirar e o exceso de embalaxe é unha constante. Penso nos reiterados apagamentos de California, que deixan a cinco millóns de persoas sen subministración enerxética en plena vaga de calor. Isto faime pensar en que está claro o camiño que debo seguir, aínda que unha inmensa maioría non estea disposta a ceder nin un ápice na súa dilapidación.

REFUXIO

Agora xa é demasiado tarde, pero se volvo a Nova York viría vivir a Brooklyn sen dubidalo un minuto. Prospect Park é o corazón verde desta zona e a xente que o frecuenta resúltame familiar ideoloxicamente. Paseo sen rumbo por este marabilloso e extenso parque no cal, se me interno moito, chego a non escoitar o tráfico e podo pensar que estou perdido no bosque. Aquí conecto de novo coa miña parte positiva e reconcíliome co mundo. Moitas grandes decisións vitais tomeinas en lugares coma este, camiñando sen descanso ata o esgotamento físico, deixando que xurda de novo a esperanza dun día mellor.

MASA

Manhattan está construída sobre unha gran rocha. Esta é a razón da existencia dos seus grandes rañaceos, xa que os seus alicerces son moi sólidos. Non obstante, o equilibrio desta cidade resúltame extremadamente fráxil: ás veces teño a visión dunha grande máquina antiga á que lle falta aceite, onde moitas das súas pezas están a punto de fallar debido ao óxido que as desgasta.

O metro funciona de noite e a xente, no seu traxecto, dorme profundamente a pesar do ruído enxordecedor dos seus raís. O soño americano ondea a súa bandeira dende o alto para lles dicir aos seus cidadáns que se non traballan duro é mellor que non queden aquí porque este non é un bo sitio para xente sen un rumbo claro. Entendín a mensaxe.

PRODUTIVIDADE

A ansiedade levoume a pensar en que todo o que estiven a facer ata o momento fora estéril, que todas as miñas apostas aquí pereceran no intento de ser algo máis, pero nada máis lonxe da realidade: creo que esta nova serie fotográfica (*Revolving walls*) é un antes e un despois na miña traxectoria, e digo isto non só dende o entusiasmo da sorpresa que me causa ver algo tan estrañamente familiar, e ao mesmo tempo tan afastado das miñas últimas propostas, senón dende a firme convicción de que acabo de quitar unha lousa creativa de enriba; nunca tivera tanto medo e mesmo tanta indecisión á hora de crear algo novo, e é que non recordo ningún traballo de tan difícil xestación, en contraste co pracer que sinto ao velo rematado.

RATING

Os números e as cualificacións exactas sempre me puxeron moi nervioso, sobre todo porque sempre son moi subxectivo. Se tiver que valorar do un ao dez a miña experiencia nesta gran metrópole, como podería facelo: en relación coa calidade de vida?, en relación coa experiencia artística?, en relación co social?, en relación con outras vivencias anteriores?, en relación coa produtividade?, en relación co meu grao de integración? Non sei, prefiro quedar coa esencia mesma da cousa, e intentar non xulgala nin comparala, isto último non me levou máis que á queixa e ao pensamento único do idilio xa pasado.

FUTURO

Aquí, ao outro lado do Atlántico, é máis doado non vivir no presente e proxectarse no soño dun momento mellor, no cal a recompensa do esforzo realizado aparece e acaríciáanos suavemente a cabeza dicíndonos: “Todo o tempo investido deu o seu froito, agora podes descansar e estar satisfeito de sacrificarte”.

Sentado no avión de volta penso que este pensamento non é algo novo co que me atopara, observo a miña vida con distancia e vexo que me acompaña dende que teño consciencia de estar vivo.

Podo avistar o meu propio horizonte, non moi lonxe.



Fotograma do vídeo 33

Félix Fernández

33

Vídeo | 5' 26'' | 2010-2011

Why did you choose this piece?

In 33 I introduce a fictional character that makes us think of an extremely materialistic lifestyle, in which people are also means of exchange to draw a strategy. I am very interested in this narrative so close to dystopia, because it can open minds.

Talk about it.

The audio-visual piece 33, made in New York City, present us with a peculiar portrait: a character that summarises his life in numbers and when resorting to the accountant, brings us closer to a cold and calculated life, where everything seems to be the result of a plan. Every emotion or feeling has been destroyed, due to his practical and pragmatic nature: each number is a fragment of life that has been analysed and accounted for, so it can be handled as statistic data. This emotional estrangement dehumanizes him and his way of life.

What would be the main characteristic of your piece within the concept of the exhibition (for example: the last one you made, the one that defined a tendency...)?

It is my latest video.

Contextualise your work.

I recorded this video in New York in 2010, after being awarded with the Gas Natural-Fenosa grant for abroad projects. My stay there was rather hard, but very enlightening, because I did not know in depth the American living conditions, being the United States an economic model for Europe.

Is there any historic or social event related to the creation of this work?

The past few years we have witnessed a moment of crisis in both economy and values in the Western world. This video portrait is an accurate reflection of the neoliberal politics that try to manage our lives. During the recording of this video, Wikileaks disclosed confidential information of the American intelligence services and Occupy Wall Street started a series of protests; in Spain, the 15-M movement was in full swing.

EVERYTHING CHANGES

A big black off-road taxi takes me from JFK airport to my future home, in Queensboro Plaza; Lady Gaga is playing on the radio the whole time and I will soon find out that she is the perfect embodiment of the spirit of this city: a successful marketing project in which a wonderful copy-paste cover makes up for the lack of content.

My first decision was to join a gym with pool in Astoria, right next to the Frank Sinatra School of the Arts and the Kaufman Studios. They take my picture and my digital prints; I feel like a fish out of water and I hope I do not suffer a sharp drop of endorphins...

After a few days, I start to realise what will be my particular New York hell: not having a job, not taking regular lessons and having all day long to think about a city where people take to the limit the commanding slogan of a well-known sportswear brand: *Just do it*.

BLACKOUT

I can hardly breath. Every Monday, they come to fumigate the house and I cannot decide if I had rather have cockroaches or feeling in the morning as if I had smoked a packet of cigarettes. Airing the house will not solve the problem, because there is a strong gas smell outside. It is better to go out.

I live in a sad area, without parks, gardens or healthy trees; this makes me appreciate more the empty plots where weeds sprout as if it were a small act of resistance.

This city is a constant source of inspiration for apocalyptic films; in fact, the American imaginary feeds on these mass chaos fantasies where one can glimpse the end of mankind and its creation: in here, the glasses are overflown with ice, the air conditioning is always on, the heating is at full power with the windows open, everything is disposable and the excess of packaging is a constant feature. I think about the repeated blackouts in California, which would leave five million people without electricity during a heat wave. This makes me realise that the path for me is clear, although the vast majority will not give in an inch towards their ruin.

SHELTER

It is too late now, but if I ever come back to New York I would live in Brooklyn without a minute's hesitation. Prospect Park is the green heart of the area and the people who frequent it are

ideologically closer to me. I wander about this wonderfully vast park in which, if I go deep enough, I do not even hear the traffic and I can pretend I am lost in the woods. Here I reconnect with my positive side and make up with the world. I made many important decisions about my life in places like this, walking relentlessly until exhaustion, renewing the hope of a better tomorrow.

MASS

Manhattan was built on a large rock. This is why it was possible to build towering skyscrapers: the city sits on solid foundations. However, I think this city lives in a fragile balance: sometimes I envision a great old machine in need of oiling, with many of its rusty pieces about to break down. The subway runs at night and people on it are sound asleep, despite the deafening noise of the rails. The American dream flies its flag high to tell the citizens that if they do not work hard they may as well leave, because this is not a place for wanderers. I got the message.

PRODUCTIVITY

The anxiety made me think all I had done up to the moment was pointless, that all the plans I had here died in the attempt of being something more; but nothing could be further from the truth: I believe this new photography series (*Revolving walls*) marks a before and after in my trajectory. I say this not only from the enthusiasm and surprise of seeing something so strangely familiar and, at the same time, so far from my latest work, but also from the firm belief that I have just lifted a creativity burden off my shoulders; I had never felt so scared or unsure to create something new and I do not remember having such a hard time starting any other work, in contrast to the pleasure of seeing it finished.

RATING

Numbers and exact grades have always made me uneasy because I am very subjective. If I had to rate from one to ten my experience in this vast metropolis, how could I do it?: regarding quality of life?, regarding my artistic experience?, regarding social life?, compared to previous experiences?, regarding productivity?, according to my degree of integration? I do not know, I had rather keep the essence of the experience and try not to judge it or compare it to anything; this would only lead to complaints and a single way of thinking about a bygone affair.

FUTURE

Here, on the other side of the Atlantic Ocean, it is easier not to live in the present, but in the projection of a better future, where the reward for your effort finally arrives and softly strokes your hair, saying: "The time invested was worth it, now you can rest satisfied".

On the flight back I think that this notion is nothing new, I watch my life from a distance and realise it has been with me since the beginning of self-awareness.

I can catch sight of my own horizon, not to far away.



Amaya González Reyes

Mitose

Costura | 4 x 15 x 8 cm | 2011

Mitose

A primeira vez que oín falar deste proxecto foi co título de A Obra Preferida. Presentábaseme a xeito de exposición/experimento, onde cada artista escollía do seu propio traballo unha obra, a preferida.

En canto me propuxeron participar, tíveno claro, atraíame e parecíame unha proposta interesante. A miña preferida sería a que eu considero a miña mellor obra, *Sen título (Contemplación)*, 2006. Un traballo que me fascina a día de hoxe e co que atopo realmente satisfeita, o froito dun encontro no proceso de experimentación co material (moedas).

Lembro o descubrimento con emoción, o momento exacto e a rexouba na que me recreei durante as seguintes horas, o pracer de obter algo superior ao que buscas e o orgullo de sentir que seis anos máis tarde sigo gozando de forma similar con ela.

Tíñao claro, era a obra que ía enviar, e é a miña obra preferida; non obstante, o proxecto cambiou de título: A Obra Elixida e eu modifiquei a miña decisión.

A diferenza entre unha palabra e outra, como eu as entendo, ten que ver coa inmediatez na elección e o acomodado na preferencia.

Aínda que non é xenial, a min encántame, e a algúns máis tamén. Elixina polo que supuxo facela, polo momento e por todo o que leva consigo.

É a miña elección, e é precisamente a posibilidade de elixila, non por ser a de maior calidade nin a mellor, senón a que eu queira, o que fai que teña ese valor engadido, porque a quero, e moito.

Fíxena cando estaba a buscar algo, aínda que non sabía moi ben que era. Foi un logro, un desafío, o resultado dun proceso moi longo, non só material.

Fixera unha pausa no meu traballo, era a hora de repensar o feito e formularse cuestións, propuxérame traballar con calma, gozar do proceso e respectar o tempo da creación de cada obra.

Había algunhas premisas máis que quería cumprir, buscaba sentila preto, facela eu, coas miñas mans, quería recuperar o táctil; tamén pretendía unha forma orgánica, facía bosquejos, experimentaba dobras e engurras en diferentes materiais; debuxaba un corazón e un cerebro que se mesturaban, non sabía moi ben onde empezaba un nin onde remataba o outro, facíame unha lea e deixábame levar, seducida polas curvas, perdíame intentado seguir unha orde e desviándome entre as liñas (algo habitual).

O resultado é unha obra pequena e intensa, dúas partes que se presentan xuntas, onde o conxunto se asemella a un cerebro e a un corazón ao mesmo tempo, coas lecturas que iso implica.

Titúlase *Mitose* e foi realizada en 2011.

Non era o resultado dun capricho nin dunha casualidade, senón que supoñía un esforzo por atopar unha posición á vez que me perdía de novo entre as formas, os nós e os labirintos.

Expúxose unha vez, na miña última mostra, no centro das salas que formaban a exposición, no Museo de Arte Contemporánea de Vigo (Marco), e non se fixera pensando en estar alí, pero chegara a ser tan importante que gañara esa posición.

Agora, a ocasión é diferente, estará nunha exposición colectiva, rodeada dunha morea doutras elixidas por tantos outros, imaxino que igual de especiais para cada un.



Mitose. Detalle da obra



Mitose. Detalle da obra

Amaya González Reyes

Mitosis

Sewing | 4 x 15 x 8 cm | 2011

Mitosis

The first time I heard of this project it was under the title The Favourite Work (A Obra Preferida), presented as an exhibition/experiment, where each artist chose their favourite piece from their own work.

When they invited me to take part I had it clear, I thought it was an attractive and interesting offer. My favourite piece would be the one I regard as my best work, *Sen título (Contemplación)*, 2006. This work fascinates me even today and it genuinely pleases me. It is the fruit of a find in the process of experimenting with material (coins).

I remember this discovery with excitement, the exact moment and the enjoyment of the following hours, the pleasure of obtaining something better than expected and the pride, which six years later I still feel.

It was clear to me: that was the one I would send, my favourite work; however, the project changed titles: The Chosen Work and I changed my mind.

The difference between both words, as I understand them, has to do with the immediacy of the election and how established the preference is.

Even though it is not brilliant, I love it and so do others. I chose it for what it meant to make it, for the moment and everything that implies.

It is my choice, and it is just the possibility of choosing it, not because it is the best or has the greatest quality, but because it is the one I like, what gives it the added value; because I love it very much.

I created it when I was looking for something, even though I did not know what. It was an achievement, a challenge, and the result of a lengthy process, not only material.

I was taking a break from work and it was time for me to rethink the fact and ask questions. I intended to take work easy, to enjoy the process and respect the creation time of every piece.

I wanted to comply with some premises: I wanted to feel it close, to make it with my own hands, I wanted to get the tactile back. I also wished for an organic form; I drew sketches, I tried folding and wrinkling various material. I drew a heart and a brain that merged into one another, not knowing when one started and the other finished; I got confused and let myself go, seduced by the curves; I got lost trying to follow the steps in order and went off course (as usual).

The result is a small but intense piece, two parts put together, where the whole looks like a heart and a brain at the same time, with the consequent interpretations.

It is called *Mitosis* and it was made in 2011.

It was not the product of a whim or a chance result, but it implied an effort to find a position and, at the same time, I got lost among the shapes, knots and mazes.

It has been displayed once, in my last exhibition in Marco (Museum of Contemporary Art of Vigo), in the centre of the rooms that accommodated the exhibition. I had not made it for that exhibition, but it had become so important that it had to be there.

Now it is a different time; the piece will be placed in a joint exhibition, surrounded by many other chosen pieces, just as special to the artists who made and chose them.



Mar Vicente

Columna

Acrílico sobre tea | 325 x 80 x 80 cm | 2012

Por que elixes esta obra ?

A maioría das miñas propostas/obras intentan adaptarse ou corresponder co espazo en que se encontran ou en que van ser expostas. Neste caso, non se atopa aínda o lugar axeitado para *Columna*, e foi case a primeira peza que me veu á mente para este espazo.

Fala dela.

Nestes dous últimos anos, desenvolvín unha serie de intervencións no espazo mediante tea pintada. A intención principal é alterar o espazo orixinal, construír novos planos e superficies no espazo arquitectónico.

Columna ten unhas connotacións máis directas cás do elemento arquitectónico que representa, pero tamén amosa sen enganos o material de que está feita porque a tea non é ríxida, ten textura e as arestas ondúlanse lixeiramente, de tal maneira que se pode ver o interior da peza e o espazo que se xera dentro.

O espectador pode rodear a peza e situarse a varias distancias. Esta relación entre obra e espectador é unha parte moi importante porque a obra está habitada e, para min como autora e á vez espectadora, é cando a peza está rematada.

No meu traballo, indago cuestións e posibilidades referidas á percepción da forma, da cor e

da obra de arte en xeral, por iso un observador/espectador diante, dentro ou ao redor dunha peza é indispensable para que eu poida continuar co meu traballo.

Que calidade lle darías á obra elixida no concepto da exposición (por exemplo: a última realizada, a que marcou a miña traxectoria...)?

Neste caso sería a última realizada.

Contextualiza a túa obra.

Eu encontro que responde a unha parte de inquietude nas artes en xeral e que aínda se desenvolve na actualidade; agora forma parte dun movemento onde as disciplinas artísticas xa están practicamente fusionadas ou, polo menos, a que disciplina se pertence xa non é algo tan relevante (un artista xa non é só pintor e un cadro xa non é só pintura). As fronteiras fóronse derrubando ao longo do século XX e agora está moi “normalizada” a incorporación doutros elementos e de ver, na disciplina do lado, material para investigar.

Investigar cos ollos. *Lucía Romani*

Dende a pintura entendida como obxecto e volume, como escultura, ata a pintura como instalación, o efecto que exerce a luz sobre a superficie dos corpos transformando a súa aparencia é un fenómeno cada vez máis significativo na obra de Mar Vicente. Dende o inicio da súa traxectoria artística, reside un interese por afondar no territorio da percepción, aí onde a luz se esvae, onde se produce unha superficie de claroscuros como resultado da acción da luz no espazo e na materia, onde se xeran tonalidades que van do gris verde e amarelo ao gris avermellado ou ao gris azul ou, dito doutro modo, onde o ollo pode facer diversas lecturas da cor. Tendo en conta que “o órgano da vista posúe a capacidade de adaptarse á iluminación e ás circunstancias de contemplación de cada momento”¹, a artista explora as relacións entre forma-obxecto e espazo, xeradas pola luz directa, reflectida, esvaída ou pola penumbra, en combinación cun profundo estudo da cor e das súas particularidades.

Invadidos por altas doses de impresións sensoriais que nos achegan información sobre a forma e a cor das cousas, percibimos paulatinamente como estas se atopan suxeitas a variacións lumínicas e cromáticas ao ser a cor versátil e intanxible, mutable. É polo que na obra desta artista “atopamos a beleza non nos obxectos senón nos contornos das sombras, na luz e na escuridade que unha cousa crea contra outra”². E tamén na ilusión óptica traballada dende a perspectiva. Diferentes puntos de vista, de observación, que obrigan ao público a entrar en contacto coa obra, a habitala, e a sentirse inconscientemente parte dela. Deste xeito, o espectador interfire nas pezas xerando novas sombras, novas sensacións lumínicas e cromáticas, creando o que a artista denomina ‘escenas’. É dicir, el mesmo como observador da obra –no acto de aproximarse a ela– xera coa súa presenza e movemento unha nova lectura desta, influíndo na percepción que terá dela outro espectador. É neste punto cando a autora considera o seu obxectivo logrado, non antes.

En instalacións como *Dimensionen der Malerei* ou *Eckraum*, ambas as dúas realizadas en 2011, o espazo convértese en lugar de acción para o espectador, que orixina diversas ‘escenas’ ao percorrelo. Como se se tratase de diferentes actos, en termos teatrais, a experiencia da obra multiplícase e prolóngase no tempo. Simultaneamente prodúcese unha alteración da percepción do espazo arquitectónico ao quedar este fragmentado, reducido a ámbitos pequenos, pola colocación de planos de cor que actúan como elementos fronteirizos; como interferencias produtivas, en tanto que producen e reproducen experiencias cromáticas levando ao límite as posibilidades formais da pintura.

Unha pintura que abandonou o marco hai xa moito tempo para adherirse ao espazo, ocupando cada un dos elementos configuradores deste. Tanto columnas coma chans, paredes ou molduras son susceptibles de ser utilizadas pola artista, empregando unha gama reducida de materiais e cores.

Pero, ademais, a estas intervencións arquitectónicas súmase a construción de volumes simples que se tornan complexos progresivamente na busca de novos xogos visuais, de novas alteracións na percepción.

Dende formas xeométricas básicas como o cadrado, elemento recorrente na obra de Mar Vicente, ata poliedros como o cubo, o tetraedro ou a pirámide, entre outros, forman parte dun estudo profundo da forma. Unha aproximación á xeometría e ás súas propiedades que ten a súa orixe visible na serie *Format*, realizada entre 2010 e 2011, onde se mostran diversas posibilidades volumétricas partindo do rectángulo, e que parece ter continuidade en pezas como *Diagonale* ou *Pyramide*, tamén do ano 2011. Nesta última observamos como o xogo formal e cromático se intensifica ao introducir sutís variantes en cada unha das pezas, unha duplicidade de formas e de volumes que se multiplica en diversas ocasións.

Estes elementos construtivos modulares, que a artista utiliza como recurso combinando repetición e diferenza, invitan a realizar outros percorridos visuais aínda tratándose de pezas case iguais: pezas que se reinventan, que mostran un desexo investigador sen esgotarse, ensinándonos a ler a cor en cada nova experiencia.

1 KÜPPERS, Harald. *Fundamentos de la teoría de los colores*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 15.

2 TANIZAKI, J. *Elogio de la sombra*. Cit. en: Ruiz de la Puerta, Félix. *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Madrid: Album Letras Artes, 1995 p. 14.

Mar Vicente: Dimensionen der Malerei. *Dirk Schwarze*

En 1988 Veit Loers de St. Gallen era comisario da exposición *Vermello, Amarelo, Azul* na Kunsthalle Fridericianum, en Kassel, a cal tamén dirixía, ofrecendo unha excelente síntese da pintura coas tres cores primarias dende inicios da modernidade. No catálogo que acompaña a exposición, citaba, entre outros, a Alexander Rodchenko, o que en 1939, referíndose a principios dos anos 20, dixo: “Levei a pintura aos seus límites lóxicos expoñendo tres cadros: un vermello, un azul e un amarelo. É a fin. Son as cores primarias. Cada superficie é unha cor e non hai máis representación posible.”

Xunto con obras de Leger, Severini, Mondrian e Richter, esta exposición parecía deixar todo dito acerca da restrición da coexistencia e convivencia das tres cores. Pero a pintura non chegara á súa fin nin moito menos, xa que a exposición demostraba ao mesmo tempo que as posibilidades da concentración destas tres cores non estaban esgotadas.

Coa mostra *Dimensionen der Malerei* (“Dimensións pictóricas”), de Mar Vicente, que a Kasseler Kunstverein presentou, móstranos outro testemuño disto, onde a pintora lles engade ás tres cores primarias a verde. Na sala maior da Kunstverein en Fridericianum colgan do teito grandes teas a xeito de panos (Bildfahnen) que uniformemente a artista cubriu de vermello, amarelo e azul creando unha atmosfera cativadora. Para o visitante é como camiñar a través dun bosque de cor (Farbenwald) en que esta rapidamente cambia a súa aparencia. As cores caracterizan o espazo, móvense e flúen. Nalgúns casos, as cores desprázanse cara á parede ou aos ocos das ventás.

Coa aparencia de xogo, esta instalación absorbe ao visitante e disto é, evidentemente, consciente a pintora. Ela experimenta sistematicamente non só coa totalidade da cor senón coa súa gradación (Staffelung der Farben), o cal constitúe un dos factores máis significativos no seu traballo, alternando de igual xeito a cor branca a modo de contraste. A neutralidade do branco a través da luz crea un espazo onde as cores poden expandirse. Sucede cando te dirixes cara a unha inexpresiva tea branca para despois ser sorprendido pola cor que se encontra na parte de atrás.

Mar Vicente desenvolveu a súa propia linguaxe pictórica partindo desta interacción. Onde mellor se observa é na parede enfrontada á sucesión de tres teas pintadas colgadas de

maneira graduada. A superficie monocroma agocha unha “parte de atrás” (Rückseite), que irradia cor cara ás superficies brancas que a rodean.

[...] En toda a serie de traballos que presenta Mar Vicente, repítese o mesmo “xeito de acción” (Wirkungsweise), que se amplía en cadros e obxectos, acadando este suxestivo resultado. Isto mesmo vese nun cadro volumétrico, cadrado e, en cuxas catro partes cadradas, conteñen de novo un cadrado. Trátase dun volume branco cuxos bordos irradian franxas de cor; estes son desprazados da superficie para impoñerse nos cantos.

Con esta exposición chéganse a comprender moi ben os efectos e as influencias da cor. A paleta cromática parece ampliarse, entre o xogo de cores xorden novas “tonalidades” (Farbklänge). As delimitacións entre o vermello, o amarelo, o azul e o verde son estritas pero alí, onde se confrontan con superficies brancas, abrándanse e as fronteiras cromáticas ampliáanse.

[...] Isto, o que Mar Vicente nos ofrece, é, sen dúbida, pintura, que como resultado desemboca en arte espacial (Raumkunst). A súa técnica e a súa mensaxe son eficaces alí onde non só traballa un lado do lenzo, senón cando o fai co volume ou co obxecto e, como neste caso, co espazo [...].

[Schwarze, Dirk: “Mar Vicente, ‘Dimensionen der Malerei’. Kasseler Kunstverein (02/05/2011-29/05/2011)”. *Kunstforum International*. Bd. 209 (pp. 323, 324 e 325), xullo-agosto de 2011]



A instalación *Eckraum* no Kasseler Kunstverein, en Kassel, Alemaña



Outra vista da instalación de *Eckraum* no Kasseler Kunstverein, en Kassel, Alemaña

Mar Vicente

Column

Acrylic on canvas and wall | 325 x 80 x 80 cm | 2012

Why did you choose this piece?

Most of my works try to adapt themselves to the space they are placed or going to be exhibited in. In this case, I have not found the right place for *Column* yet, and this was the first piece to come to my mind for this space.

Talk about it.

During the past two years, I developed a series of interventions in space with painted canvas. The main intention is to alter the original space and build new levels and surfaces in the architectural space.

Column has more direct connotations than the architectural element it represents, but it does not deceive when showing the material it is made of, because canvas has a flexible texture and it bends around the corners, leaving the inside space of the piece visible.

The observer can go around the piece and watch it from various distances. This relationship between art and observer is very significant because the piece is inhabited, and for me as both artist and observer, this is when the work is finished.

In my work I investigate, I ask questions about the perception of form, colour and artwork in general. Thus, a spectator in front of, inside or around a piece of art is essential for me to continue my work.

What would be the main characteristic of your piece within the concept of the exhibition (for example: the last one you made, the one that defined a tendency...)?

It is my latest work.

Contextualise your work.

I think it is a response to a sort of curiosity for the arts in general still in development; now it is part of a movement where artistic disciplines are practically fused, or at least, where belonging to a particular discipline is no longer an issue (an artist is not only a painter, and a picture is not only a painting). Boundaries broke down during the XX century and now the standard is including new elements and finding new research material in other disciplines.

In the case of painting, this supposed exhaustion of painting choices was the base for growth and diversification. In 1921, Rodtschenko proclaimed the end of painting with the exhibition of three monochromes (Red, Blue and Yellow), but a few years later Fontana tore up a canvas and talked about Spatialism, and showed the public the three dimensions of painting; or in the 60's, when the art movement Support-Surface developed new painting possibilities. This is what Claude Viallat said about the formal treatment used by this movement: "Dezeuze painted stretchers without canvas and Sytour painted the image of the stretcher on the canvas". Later on, we find the more contemporary concept of expanded painting (in the words of Rosalind Krauss), where the painting completely disassociates from the frame.

Investigating with the eyes. *Lucía Román*

From painting understood as object and volume, as sculpture, to painting as installation, the effect that light exerts over the surface of the bodies transforming its appearance, is a phenomenon each time more significant in Mar Vicente's work. Since the beginning of her artistic career, there lies an interest for going into the field of perception, where light diffuses and a surface of chiaroscuro is produced as a result of the action of light in space and matter, where we find tonalities which travel from greenish grey and yellow, to reddish grey or greyish blue, or said in another words, where the eye can do different readings of colour. Bearing in mind that "the sight organ has the capacity of adapting to illumination and to each moment circumstances of contemplation"¹. The artist explores the relations between form-object and space, generated by direct, reflected, diffused light or by half-light, in combination with a deep study and its peculiarities.

Invaded by high deals of sensorial impressions that give us information about the colour of things, we gradually perceive how these are subject to lighting and chromatic variations, being the colour versatile and intangible, mutable. That's why in the artist work "we find beauty, not in the things but in the outlines of the shades, in the light and the darkness that one thing creates against another"². And also in the optical illusion when worked since perspective. Different points of view, of observation, that force the public to come into contact with the work of art, to inhabit it and feel unconsciously a part of it. This way, the observer interferes in the pieces generating new shadows, new lighting and chromatic experiences, creating what the artist denominates "scenes". That is, himself as an observer of the piece –in the act of approaching it– generates with his presence and movement a new reading of the work, having an influence in the perception that another observer will have of it. It is at this point when the artist considers her aim achieved, not before.

In installations like *Dimensionen der Malerei* or *Eckraum*, both made in 2011, the space becomes a place of action for the observer, who originates different "scenes" when going round it. As if it were about different theatrical acts, the experience of the piece carries on along time. Simultaneously, an alteration of the perception of the architectural space is produced when it remains fragmented, reduced to little fields due to the placement of levels of colour which

act like boundary elements; like productive interferences while producing and reproducing chromatic experiences pushing to the limit the formal possibilities of painting.

A painting that has abandoned its frame long ago to adhere to space, occupying each one of its shaping elements. Columns, floors or mouldings are subject to being used by the artist, using a reduced range of materials and colours. Besides, these architectural interventions are joined to the construction of simple volumes that gradually gain complexity reaching for new visual games, new alterations in perception.

From basic geometric shapes as the square, recurrent element in Mar Vicente's work, to polyhedrons like the cube, the tetrahedron or the pyramid, between others, are part of a deep study of form. An approaching to geometry and its proprieties which has its evident origin in the series Format, made between 2010 and 2011, where various volumetric possibilities taking the rectangle as a starting point are shown, and that seem to have a continuity in pieces like *Diagonale* or *Pyramide*, also of 2011. In this last one we see how the formal and the chromatic game is intensified when introducing subtle variations in each piece; a duplicity of forms and volumes that are multiplied in various occasions.

These modular constructive elements that the artist uses as a resource, combining repetition and difference, invite to do other overviews even when speaking of similar pieces: pieces that reinvent themselves, that show an investigating desire without fading, showing us to read colour in every new experience.

1 KÜPPERS, Harald. *Fundamentos de la teoría de los colores*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 15.

2 TANIZAKI, J. *Elogio de la sombra*. Quoted in: Ruiz de la Puerta, Félix. *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Madrid: Album Letras Artes, 1995, p. 14.

Mar Vicente: Dimensionen der Malerei, Dirk Schwarze

In 1988, Veit Loers of St. Gallen was the curator of the exhibition *Red, Yellow, Blue* in the Kunsthalle Fridericianum in Kassel, which he also managed, offering an excellent synthesis of painting with what had been the three primary colours since the beginning of the modern era. In the exhibition catalogue he quoted, among others, Alexander Rodchenko, who in 1939 had said in regard to the early 20's: "I pushed painting to its logical limits displaying three paintings: one red, one blue and one yellow. It is the end. They are the primary colours. Each surface is just a colour and there is no other possible representation".

Together with works by Leger, Severini, Mondrian and Richter, this exhibition seems to have the final say about the restriction of coexistence of the three colours. However, painting was not in the least at its end, because the exhibition also proved that the abilities of concentration of those three colours were not yet exhausted.

The exhibition *Dimensionen der Malerei* (Dimensions of painting) by Mar Vicente in the Kasseler Kunstverein gallery is further proof of this; the artist added green to the three primary colours. In the main room of the Kunstverein in Fridericianum there were large cloth drapes (Bildfahnen) hanging from the ceiling. The artist covered them on red, yellow and blue to create a captivating atmosphere. To the visitor it was like walking through an ever-changing forest of colours (Farbenwald). Colours characterise space, they move and flow. Sometimes, these colours move towards the walls or the windows.

Looking like a game, this installation absorbs the visitor, and the painter is fully conscious of this. She systematically experiments not only with the entirety of colour, but with its gradation (Staffelung der Farben); this is one of the key factors of her work, also alternating white by way of contrast. The neutrality of white through light creates a space where colours can expand. This happens when you walk towards a blank white drape only to be surprised by colour on its back.

Mar Vicente developed her own pictorial language from this interaction. We can see it best in the wall opposing three painted drapes hanging in a gradual disposition. The monochrome surface hides a "back side" (Rückseite), which irradiates colour towards the surrounding white surfaces.

[...] In the whole series of works that Mar Vicente presents we find the same “way of action” (Wirkungsweise), expanded in paintings and objects, to achieve this suggestive outcome. This is also present in a volumetric, square painting, whose square parts also contain a square. It is a white volumen whose edges radiate colour stripes; they are removed from the surface to prevail on the edges.

Through this exhibition we are able to fully understand the effects and influences of colour. The chromatic palette seems to expand and within the range of colour we find new “tonalities” (Farbklänge). The boundaries between red, yellow, blue and green are strict, but where they collide with white surfaces they blur and the chromatic range expands.

[...] Mar Vicente offers, without a doubt, painting, which becomes spatial art (Raumkunst) as a result. Her technique and message are effective; she does not only work one side of the canvas, but she also works with the volume or the object, or, as in this case, with space [...].

[Schwarze, Dirk: “Mar Vicente ‘Dimensionen der Malerei’. Kasseler Kunstverein (02/05/2011-29/05/2011)”. *Kunstforum International*. Bd. 209 (pp. 323, 324 e 325), July-August 2011]



Rita Rodríguez

Estamos trabajando en ello (Estamos a traballar niso)

Instalación sonora | 9'18'' | 2009-2011

Estamos a traballar niso

“Dende o meu taller memoricei os distintos tipos de ruídos xerados polas obras de mellora en Hangar, ao longo dos meus dous anos como artista residente. Posteriormente imiteinos, un por un, ante unha gravadora. Na instalación, estes sons reproducense combinados e en *loop*, orixinando un son de ambiente na sala”.

A obra é unha performance rexistrada e posproducida nun arquivo de audio. O arquivo de soporte documental da acción, neste caso, é sonoro, igual que noutros casos é un vídeo e non por iso deixa de ser performance. A peza é un traballo corporal de diálogo co espazo e o tempo, xa que, polos fortes e continuos sons de obras ao lado do meu taller, decidín facer obxecto do meu traballo aquilo que me molestaba para traballar.

Comecei así a intentar memorizar os diferentes ruídos producidos polas máquinas e os traballadores; cada día, ao chegar á miña casa, ante unha gravadora de sons, intentaba reproducir os diferentes ruídos por separado. Unha vez tiver suficientes, xunteinos xerando unha paisaxe sonora semellante á das obras que escoitaba pero con todos os sons reproducidos a través da miña propia voz. A realización desta performance estendeuse no tempo ao longo de case dous anos.



Estamos trabajando en ello. O aparato de gravación

Rita Rodríguez

Estamos trabajando en ello (We are working on it)

Audio | 9'18'' | 2009-2011

We are working on it

“From my workshop I memorised the different noises of the refurbishment works in Hangar during my two years as a resident artist. Later on, I imitated them one by one before a tape recorder. In the installation, these sounds are reproduced and combined in a loop, creating the ambience sound of the room”.

The work is a performance registered and post-produced in an audio file. In this case, the documentary support of the action is a sound file; other times it is a video, but it is a performance nonetheless. The piece is a corporal work in dialogue with space and time. Due to the constant and loud noises of the refurbishment works next to my studio, I decided to make the object of my work just what bothered me to work.

I started by trying to memorise the various sounds made by machinery and workers. Everyday, when I got home, I tried to reproduce those noises separately. Once I had enough I put them together, creating a soundscape similar to the refurbishment works, but with my voice playing every sound. The execution of the performance lasted almost two years.

Arte en Tránsito
Educación artística e visual

Arte en Tránsito. Educación artística e visual. Isabel Gómez Díaz (Arte en Tránsito)

Todos os nenos son artistas.

O problema é como seguir sendo un artista cando un é adulto.

Pablo Picasso

Cada ser humano é un artista. En cada ser humano existe unha facultade creadora virtual. Isto non quere dicir que cada individuo sexa un pintor ou un escultor, senón que existe unha creatividade latente en todas as esferas do traballo humano.

Joseph Beuys

Desde finais do ano 2010, as fundadoras de Arte en Tránsito iniciamos unha serie de formulacións sobre a necesidade de aproximar as manifestacións artísticas contemporáneas ao conxunto da sociedade, que permite encher o oco aberto na relación entre as institucións museísticas, os propios artistas e un potencial público consumidor de arte máis amplo do existente na actualidade. Desde unha postura crítica e de participación, concibimos a arte como un lugar de encontro e de experiencias persoais e colectivas que promoven cambios na percepción da realidade. Por iso, tratamos de aproximar esas experiencias á sociedade e atendemos especialmente a todos aqueles colectivos que, doutro xeito, teñen escasas posibilidades de coñecer as correntes actuais no ámbito artístico e cultural.

Unha das nosas formas de actuación é a colaboración na produción de obra de artistas, sempre e cando esta poida ter unha repercusión no groso da sociedade. No caso da exposición que estamos a presentar, a nosa contribución na realización da obra *Caos, mercado e voracidade*, de Jesús Otero-Yglesias, veu dada especialmente polo destino que tomará a peza unha vez finalizada a mostra. Trátase dunha obra en constante evolución que durante un tempo pasará a formar parte dun ente público, ata que o artista a volva requirir para continuar co seu curso vital.

No noso proceder habitual, temos en conta que unha parte imprescindible na educación artística e visual é a lectura de imaxes, a educación da ollada. Actualmente vivimos nun mundo devorador de imaxes (televisión, teléfonos móbiles, internet, publicidade...), pero o feito de consumirmos unha grande cantidade de imaxes non quere dicir que sexan entendidas.

O proceso de comprensión de imaxes é moi similar á lectura de textos escritos e, polo tanto, requírense actividades intelectuais abstractas, unha análise e un esforzo por parte de quen observa.

Existen numerosos estudos indicativos de que a aproximación ás artes estimula a creatividade, a imaxinación e mais a intelixencia emocional e convida a reflexionar de forma crítica. Todos os centros educativos teñen en conta a educación artística, pero moi poucos a levan á práctica e, na maioría dos casos, esta materia convértese nunha actividade de destrezas manuais. Por este motivo, as actividades educativas desenvoltas nesta exposición están dirixidas a colaborar cos docentes, coas nais e cos pais, na introdución á linguaxe artística e visual de rapaces e rapazas de diferentes idades.

A análise das obras que desenvolvemos coas actividades educativas é realizada considerando sempre o visitante, sen que sexa necesario ter coñecementos previos sobre arte. Unha obra de arte non ten unha única lectura, ten varias, e iso permite que poidamos ir respondendo as preguntas que se poidan ir formulando. A intención das visitas educativas é pór en marcha, a través de cuestións, un diálogo entre a obra e a persoa espectadora e que esta perda o medo a facer unha pregunta que non ten unha resposta inmediata. Da mesma maneira, as actividades propostas baséanse na mediación e interacción cun obxecto ou cunha representación artística por parte da persoa participante, na súa propia práctica artística e no estudo da relación entre arte e historia.

Non hai que esquecer que a educación artística debe tomar como base a cultura á que pertence a persoa que recibe a aprendizaxe, coa finalidade de xerar unha confianza profunda baseada na súa propia idiosincrasia, pois é a maneira de respectar outras culturas. Para isto, é preciso sermos conscientes do proceso cambiante da cultura nos contextos históricos e contemporáneos. Estes últimos son especialmente conflictivos, xa que na actualidade non é estraño asistir ao continuo desprestixio da arte contemporánea por unha grande parte da sociedade.

No ano 2011, a UNESCO proclamou a cuarta semana de cada mes de maio como a Semana Internacional da Educación Artística. A directora xeral da organización, Irina Bokova, xustificaba así a importancia da arte no momento que estamos a vivir: “A arte é clave para formar xeracións capaces de reinventar o mundo que herdaron. Reforza a vitalidade das identidades culturais e promove a relación con outras comunidades”. Traballar nesta liña é o principal cometido da nosa asociación para que chegue un día en que xa non sexa preciso adicar un día ou unha semana á educación artística, para que a motivación e a creación artística estean perfectamente integradas nas nosas vidas.

Arte en Tránsito. Artistic and visual education. Isabel Gómez Díaz (*Arte en Tránsito*)

All children are artists.

The problem is how to remain an artist when becoming adults.

Pablo Picasso

Every human being is an artist. In every human being there is a visual creative faculty. This does not mean that every individual is a painter or a sculptor, but there is a latent creativity in all spheres of human labour.

Joseph Beuys

At the end of 2010 the founders of Arte en Tránsito started to draw up formulations about the need to bring contemporary artistic expressions closest to society as a whole, which would allow us to fill the existing gap in the relationship between museum institutions, artists and potential art consumers, a wider group than the current one. From a critical and participative perspective, we conceive art as a meeting place for personal and collective experiences that promote changes in the perception of reality. Therefore, we try to bring these experiences closer to society paying especial attention to those groups that otherwise would have fewer opportunities to get to know the current trends in the artistic and cultural fields.

One of our ways of action is to collaborate in producing the work of artists, as long as this can have an impact on the bulk of society. In the present case, our contribution to the work *Caos, mercado e voracidade (Chaos, market and voracity)* by Jesús Otero-Yglesias happened because of the purpose the piece would have once the show ended. This is a work in constant evolution over time and it will become part of the public body until the artist re-request it in order to continue its life cycle.

In our usual proceed, we consider that image reading, the education of the eye, is an essential part of art and visual education. In today's world we devour images (TV, mobile phones, internet, advertising, etc.), but consuming a large amount of images does not mean understanding

them. The process involved in image comprehension is very similar to that of reading a written text and, therefore, some abstract intellectual activities, analysis and effort from the viewer are required.

Numerous studies indicate that an approach to the arts encourages creativity, imagination and emotional intelligence and stimulates critical thought. Schools take into account artistic education, but very few have put it into practice and, in most cases, this activity becomes a matter of manual skills. For this reason, the educational activities developed in this exhibition are intended to establish a collaboration with teachers and parents, introducing art and visual languages to children of different ages.

The analysis of the work we develop in our educational activities always bear in mind the visitor; no prior art knowledge is needed. An art piece does not have a single meaning, but several, and this allows us to answer all the questions that may eventually come up. The purpose of the visit is to run, with the aid of questions and answers, a dialogue between the art piece and the viewer, making this person lose the fear of asking a question that may not receive an immediate answer. Similarly, the proposed activities are based on the mediation and interaction of the participants with an object or an artistic representation, introducing their own artistic practice and also the study of the relationship between art and history.

Let's not forget that art education should be based on the culture to which the person who receives it belongs in order to create a deep trust based on its own idiosyncrasies, as this is the way to respect other cultures. For this, an awareness of the ever-changing nature of culture in both historical and contemporary contexts is needed. The latter are especially troublesome, and it is not uncommon to witness how a large section of society looks down on contemporary art.

In 2011, UNESCO proclaimed the fourth week of the month of May as the International Week of Art Education. The Director-General of the organization, Irina Bokova, justified the importance of art in the present time: "Art is key to instruct future generations in how to reinvent the world they will inherit. Art enhances the vitality of cultural identities and stimulates relationships with other communities." The main objective of our association is developing this line of work until the day comes when there is no need to devote a day or a week to Arts Education, for motivation and artistic creation are fully integrated into our lives.

Biografías



Alminar en Santiago, 2006

A Cidade Interpretada, Santiago de Compostela, 2010. Fotografia. 68 x 124 m. Colección CGAC



Ponte para insectos, miriápodos, gastrópodos, lagartas e mamíferos pequenos, 1992

Madeira. 120 x 7 cm

Formación

Autodidacta

Individuais

2011	<i>Otra cosecha</i> , galería SCQ, Santiago de Compostela
2010	<i>Jorge Barbi</i> , 41o52'59"N/8o51'12"W, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
2009	<i>Jorge Barbi</i> , 41o52'59"N/8o51'12"W, Marco, Vigo
2004	<i>El muro de Planck</i> , Museo Patio Herreriano, Valladolid
2001	galería Trinta, Santiago de Compostela
1999	galería Doble Espacio, Madrid
1998	galería Juana de Aizpuru, Sevilla
1996	galería Abel Lepina, Vigo
1995	galería Gamarra y Garrigues, Madrid
1991	galería Gamarra y Garrigues, Madrid
1989	galería Gamarra y Garrigues, Madrid
1989	Casa da Parra, Santiago de Compostela

Colectivas

2009	<i>A mancha humana</i> , CGAC, Santiago de Compostela <i>Rexistros abertos. Arte galega actual</i> , Museo Provincial de Lugo, Lugo
2008	<i>Arte Gallega 2D XXI</i> . La colección de CaixaNova, Instituto Cervantes, París <i>Arte español 1957-2007</i> , Palazzo Sant'Elia, Palermo <i>A sombra da Historia. Os contextos que veñen</i> , CGAC, Santiago de Compostela
2007	<i>Tempo ao tempo/Taking Time</i> , Marco, Vigo
2006	<i>Naturalmente artificial</i> , Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia <i>Entre a palabra e a imaxe</i> , Fundación Luis Seoane, A Coruña / Museu da Cidade, Lisboa <i>A cidade interpretada</i> , Santiago de Compostela
2005	<i>20 desarranxos</i> . Marco, Vigo
2004	<i>El efecto Bola de Nieve</i> , Fundación ICO, Madrid
2003	<i>Urbietorbi</i> , PhotoEspaña en la calle, PhotoEspaña, Madrid <i>Cuatro dimensiones</i> , Escultura en España 1978-2003, Museo Patio Herreriano, Valladolid
2002	<i>Arte en España 1977-2002. Colección de la Fundación Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español</i> , Manege Central Exhibition Hall, Moscova <i>Cardinales</i> , Marco, Vigo <i>Vinte anos, vinte escultores</i> , Centro torrente Ballester, Ferrol

Intervencións en espazos

2006	<i>Green Paths</i> , White Paths, Echigo Tsumari Art Triennial, Matsudai, O Xapón <i>Alminar en Santiago</i> , A cidade interpretada, Santiago de Compostela
2005	Illa de San Simón, Vigo
2002	<i>Memoria de elefante</i> , Doméstico 0'1, Madrid
1998	<i>Fisuras na percepción</i> , XXV Bienal de Arte de Pontevedra, Pontevedra
1997	<i>Casa de Juegos</i> , CGAC, Santiago de Compostela
1995	<i>Hueso de enemigo</i> , castelo de Soutomaior, Pontevedra
1993	<i>Pasto de vacas</i> , La Liébana, Cantabria
1985-86	<i>Sendas</i> , Serra da Grova, Pontevedra



Metamorphose da sombra, 2007

Bienal de Venecia, pavillón español. Fotografías. 220 x 1210. Colección CGAC



Granadas, 2005

Fotografía. 120 x 120 cm

A Coruña, 1952. Premio Nacional de Fotografía 2007, Ministerio de Cultura. Vive e traballa na Coruña

Formación	
	Licenciado en Bioloxía, Universidade de Santiago de Compostela
Individuais	
2012	<i>Mar de Afuera</i> , Círculo de Bellas Artes, Madrid <i>Peregrinatio</i> , ermita del Buen Suceso, Valencia
2011	<i>La campana de la noche</i> , galería Bancelos, Vigo galería Raíña Lupa, Barcelona
2009	<i>Terra em Transe</i> , Museu de Arte São Paulo (MASP) <i>Terra em Transe</i> , Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Rio de Janeiro <i>Terra em Transe</i> Museo de Bellas Artes, Montevideo
2008	<i>Ni sombra, Ni lugar</i> , Carlos Carvalho Arte Contemporânea, Lisboa <i>Tierra en Trance</i> , CCEJS, Asunción, Paraguai <i>Luna Vela Errante</i> , Instituto Cervantes, París
2007	<i>52ª Bienal de Venecia</i> , Pavillón de España, Venecia <i>Instante Amarillo</i> , galería Metta, Madrid
2004	<i>Señal en el Aire</i> , Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC) <i>Señal en el Aire</i> , Fundación D. Luis I, Lisboa
2002	<i>Fío e sombra</i> , Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela galería La Fábrica, Madrid
Colectivas	
2012	ARCO, stand galería Bancelo e stand Carlos Carvalho Arte Contemporânea, Madrid <i>La mirada en el otro</i> , Galería Nacional de Eslovenia, Liubliana <i>50 x 60 Polaroid gigante</i> , Biblioteca Nacional do Perú, Lima
2011	<i>Art Karlsruhe</i> , stand galería Matthias Hauser, Karlsruhe <i>Munchen Contempo</i> , stand galería Matthias Hauser, Múnic, Alemaña ARCO, stand galería Bancelos, Madrid <i>Mystique</i> , igrexa da Universidade, Santiago de Compostela <i>Silent Running</i> , galería Metta, Madrid <i>50 x 60 Polaroid gigante</i> , Centro Cultural de España, O Salvador <i>50 x 60 Polaroid gigante</i> , Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo <i>50 x 60 Polaroid gigante</i> , Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Venezuela
2010	<i>Munchen Contempo</i> , stand galería Matthias Hauser, Múnic, Alemaña <i>Patata 21+1</i> , Palacio de la Merced, Córdoba <i>Art Karlsruhe</i> , stand galería Matthias Hauser, Karlsruhe, Alemaña MACO, stand galería Bancelos, México ARCO, stand Carlos Carvalho Arte Contemporânea, Madrid
Coleccións	
	CGAC, Santiago de Compostela Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS, Madrid Museum of Fine Arts, Houston Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, MEIAC, Badaxoz Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Artium, Vitoria-Gasteiz Marco, Vigo Fundación Telefónica, Madrid Fundación Barrié de la Maza, A Coruña Colección Bosch, Stuttgart Colección Le Château d'Eau, Toulouse Centre de la Photographie, Xenebra Colección Michel Auer, Xenebra ...



Menchu Lamas nunha recente exposición en Vigo



Sopro, 2006

Óleo sobre tea. 250 x 200 cm



Libro-bloque, 2006

Óleo sobre tea. 250 x 200 cm

Formación

	Autodidacta
--	-------------

Individuais

2007	Michael Dunev Art Projects, Torroella de Mongró
2006	<i>A Lúa no Espello</i> , galería SCQ, Santiago de Compostela <i>A Sombra na Man / A Viaxe das Formas</i> , CGAC, Santiago de Compostela <i>El viaje de las formas</i> , Reffetori delle Stellini, Galleria del Credito Valtellinese, Milán Instituto Cervantes, Milán e Instituto Cervantes, Roma
2005	Fundación Caixa Galicia, Pontevedra
2004	<i>Espiral del sueño</i> , galería May Moré, Madrid galería Miguel Marcos, Barcelona galería VGO, Vigo
2002	galería SCQ, Santiago de Compostela galería dos Coimbras, Braga, Portugal galería Aural, Alacante galería Sargadelos, Monforte de Lemos galería Isabel Ignacio, Sevilla
2001	galería Pilar Parra, Sanxenxo galería May Moré, Madrid

Colectivas

2006	ARCO, stand galería SCQ, Madrid <i>Vitale gestik in der malerei</i> , galería Gabriele von Loeper, Hamburgo, Alemaña <i>Una geografía personal, colección Beulas-Sarrate</i> , Centro de Arte y Naturaleza, Huesca <i>31 artistas arredor de Méndez Ferrín</i> , Casa de Curros, Celanova <i>25 años de la Constitución</i> , Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS, Madrid <i>Aena Arte, obra sobre papel</i> , Sala Arquerías de Nuevos Ministerios, Madrid
2005	<i>Colección Testimoni 2003-2004</i> , Sala de Exposiciones pza. Conde de Rodezno, Pamplona <i>The Artcard</i> , Sharjah Art Museum, Sharjah, Emiratos Árabes Unidos ARCO, stand galería Thomas, Madrid <i>Schatten und licht. Stationen spanischer Kunst</i> , Instituto Cervantes, Berlín <i>Shadow and light. Journeys through Spanish Art</i> , Instituto Cervantes, Nova York <i>Percorsi per l'arte spagnola</i> , Instituto Cervantes, Roma <i>Una mirada sesgada</i> , MACUF, A Coruña
2004	ARCO, galería SCQ, Madrid 9º Fiera Internazionale d'Arte Moderna e Contemporánea, Milán <i>Con la palabra y la imagen</i> , Fundación Pablo Iglesias, CBA, Madrid

Coleccións

	Caixa Forum, Fundación Caixa de Pensións, Barcelona Artium, Vitoria Museo Patio Herreriano, Valladolid Colección Dobe, Zürich Fundación Juan March, Madrid Fundacion Thomas, Múnic Colección Testimoni, Fundación Caixa de Pensións, Barcelona Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid Fundación Argentaria, Madrid Fundación Caja Madrid, Madrid Biblioteca Nacional, Madrid Banco Exterior, Madrid Instituto Cervantes, Praga MACBA, Barcelona Exxon Corporation, New York CAAM, As Palmas, Illas Canarias
--	--



Don Quixote esperta en Conxo rodeado de cinco acólitos, 2005

Madeira de castiñeiro. Medidas variables



Recolectoras, 2003

Madeira e obxectos. 184 x 105 x 120 cm. Colección Caixa Galicia

Cambados (Pontevedra), 1957. Vive e traballa en Nova York, Madrid e Cambados

Formación

Escola Mestre Mateo, Santiago de Compostela
 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

Individuais

2010 galería Marlborough, Madrid
 2008 *Espejismos*, galería Marlborough, Madrid
Retaule, Palau de la Música Catalana, Barcelona
 2007 *El Jardín de las Delicias*, El romeral de San Marco , Segovia
 2005 *Diálogos de silencio*, Dag Hammarskjold Plaza, Instituto Cervantes, Nova York
 2004 *Francisco Leiro*, Museo de Arte Moderna da Bahía, Salvador de Bahía, Brasil
Francisco Leiro, Museo MARTE, O Salvador
Francisco Leiro, Museo Recoleta, Bos Aires
 2003 *Francisco Leiro*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile
Francisco Leiro, Galería Nacional de Arte Extranxeira de Sofía, Bulgaria
 2000 *Leiro*, Instituto Valenciano de Arte Moderno [IVAM] e Centre del Carmen, Valencia
Leiro, CGAC, Santiago de Compostela
 1996 *Cielo líquido*, Espacio Caja de Burgos, Burgos
Ceu líquido, galería Pedro Oliveira, O Porto

Colectivas

2012 *Galaecia Petrea*, Cidade da Cultura, Santiago de Compostela
 2009 *I have a dream, homenaje Internacional a Martin Luther King*, Nova York
 2008 *Una nueva mirada. Colección AENA de Arte Contemporáneo*, Sala Exposiciones de las Arquerías, Madrid
España 1967-2007, Palazzo Sant'elia, Instituto Cervantes, Palermo
 2007 *9 verdades creativas*, Hay Festival, Romeral de San Marcos, Segovia
 2006 *Las tres dimensiones de "El Quijote", El Quijote y el arte español contemporáneo*, MNCARS, Madrid
 2004 *The Hague Sculpture 2004*, European Conversation Pieces, Giants, A Haia, Países Baixos
 2000 *Fontaines Monumentales*, Fondation "Her Voorhout van de Beeldende Kunst II", A Haia, Países Baixos
 1999 *Grands d'Espagne, de Picasso à Barceló*, Château de Villeneuve, Vence, Francia
 1994 *XIV Salón de los 16*, Museo Nacional de Antropología, Madrid
Coincidencias, Dirección Xeral de Cultura, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela
 1993 *Arte Español Contemporáneo*, Museo Magurame Hirai, Magurame, O Xapón
 1991 Chicago International Art Exhibition, stand Marlborough gallery, Chicago
 1989 *Accents*, Palau Robert, Barcelona
 1988 *Época Nueva. Painting and Sculpture from Spain*, The Chicago Public Library, USA
Época Nueva. Painting and Sculpture from Spain, Illinois Center, Illinois, USA
Época Nueva. Painting and Sculpture from Spain, Akron Museum, Ohio, USA
Época Nueva. Painting and Sculpture from Spain, Meadows Museum, Dallas, USA
Época Nueva. Painting and Sculpture from Spain, Lowe Art Museum, Florida, USA

Coleccións

Akron Art Museum, Ohio | Grounds for Sculpture, Nova Xersei | Stedelijk Museum, Ámsterdam | Museo Magurame Hirai, Magurame | C.C. São Lourenço, Almancil, Portugal | MACBA, Barcelona | Museo de Arte Contemporáneo Patio Herreriano, Valladolid | MNCARS, Madrid | Fundación Coca-Cola, Madrid | Fundación ICO, Madrid | Fundación Caja Madrid | Fundación CaixaNova, Vigo | CGAC, Santiago de Compostela Burgos, Burgos | Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria-Gasteiz | Fundación La Caixa, Barcelona...



Sen título, 2008
Fotografía. 82 x 123 cm



Sen título, 2003
Fotografía. 60 x 90 c/u.

Formación

Doutor en Belas Artes pola UCLM
 Profesor da Facultade de Belas Artes da UVIGO

Individuais

2012	<i>Realitat inversa</i> , Centre d'Art La Panera, Lleida <i>El aire entre las cosas</i> , VIVA OFF, galería Magda Bellotti, Madrid <i>Mimesis / Diegesis</i> , Sub Urban Video Lounge, Róterdam, Países Baixos
2011	<i>Secuencia 2. Desplazamento en tempo</i> , Museo Provincial de Lugo
2010	<i>Twist</i> , Duende, Róterdam, Países Baixos <i>Breeze</i> , Sub Urban Video Lounge, Róterdam, Países Baixos
2009	<i>Cuadernos cuadriculados, habitaciones reservadas, envases dispuestos. Todo en orden</i> , galería Adhoc, Vigo
2008	<i>Algo vivo cuando todo esté muerto, algo incierto ante tanta certeza</i> . PHEO8, galería Magda Bellotti, Madrid
2007	<i>Mirar sin que nada responda</i> , galería Adhoc, Vigo <i>Broken dialogues</i> , LOOP, stand galería Magda Bellotti, Barcelona
2006	<i>Nuestro refugio se reduce a la noche</i> , V/06, 1º Venice Videoart Fair, stand galería Magda Bellotti, Venecia

Colectivas

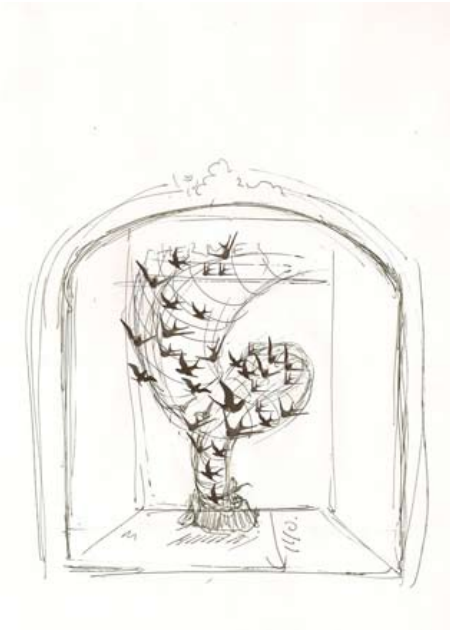
2012	<i>Genealogías Feministas en el Arte Español, 1960-2010</i> , Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León ARCO, stand galería Adhoc, Madrid
2011	<i>Festival Internacional Video Danza de Buenos Aires</i> , CCEBA, C.C. de España, Bos Aires <i>Campo magnético</i> , Centre d'Art La Panera, Lleida <i>Jokes and nightmares. Spanish video art from Dalí to the present day</i> , Na Solyanke Art Gallery, Moscova <i>Dança en foco, Festival Internacional de Video & Dança</i> , Rio de Janeiro <i>Espacio Atlántico</i> , stand galería Adhoc, Vigo ARCO, stand galería Adhoc, Madrid
2010	<i>El silencio de los objetos</i> , Tenerife Espacio de las Artes [TEA], Santa Cruz de Tenerife <i>Engánchate</i> , Centre d'Art La Panera, Lleida <i>Spain on the Edge. Limits of a narrative conflict</i> , Instituto Cervantes, Chicago, USA <i>Import / Export</i> , SIM House, Reiquiavik, Islandia

Colaboracións: escenografías, música, danza, vídeo-instalación

2009	<i>Des-memoria-2</i> , Disquedanza / A Factoría, dirección de Olga Cameselle e Alfredo Rodríguez <i>Poeticamente aquí e agora</i> , Disquedanza / A Factoría, dirección de Olga Cameselle e Alfredo Rodríguez (Vídeo)
2008	<i>Crónicas de días enteiros, de noites enteiras</i> . Xavier Durringer, dirección de Alfredo Rodríguez e Olga Cameselle (Colaboración)
2006	<i>O regreso ao deserto</i> , Bernard-Marie Koltés, Centro Dramático Galego, dirección de Cristina Domínguez (Espazo escénico e vídeo)

Bandas sonoras

2008	<i>Plan Rosebud 1: La escena del crimen</i> , vídeo de María Ruido. <i>Plan Rosebud 2: La escena del crimen</i> , vídeo de María Ruido.
2001	<i>Belas Durmintes</i> , filme de Eloy Lozano
2000	<i>T-Shirt</i> , curtametraxe de Agustín Paz



O don do tempo, 2012

Instalación en *Maison Hermés*, Barcelona. Medidas variables. Obxectos diversos



This is a love story, 2009

Centro de Arte Caja Burgos (CAB), Burgos. Medidas variables. Obxectos diversos

Formación

1986 Licenciada en Belas Artes pola Universidade de Valencia

Individuais

2012 *El don del tiempo*, intervención *Carte Blanche* con Hermes Ibérica en Barcelona e en Taipei con Hermes Taiwan
Jardin vertical, el invernadero y el campanario, intervención na Cidade da Cultura, Santiago de Compostela
El mundo entero es medicina III, galería Estudio Artizar, La Laguna , Tenerife

2011 *El mundo entero es medicina II*, galería Rafael Ortiz, Sevilla

2010 *El mundo entero es medicina I*, galería Trinta, Santiago de Compostela

2009 *This is a love story*, Centro de Arte Caja Burgos, CAB, Burgos

2007 *Ice Blink*, galería Antonio de Barnola, Barcelona

2005 *El curso circular de la luz*, galería Trinta, Santiago de Compostela

2004 *Casa, palacio, templo, tumba*, galería Altxerri, San Sebastián

2003 *Un solo sabor IV*, Centro Torrente Ballester, Ferrol

Un solo sabor III, galería María Martín, Madrid

2002 *Un solo sabor II*, La Gallera, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia

Un solo sabor I, galería Trinta, Santiago de Compostela

2001 *Pamen Pereira, obra reciente*, galería Altxerri, San Sebastián

Un solo sabor, galería Barg, Teherán, Irán

Gabinete de trabajo, el encuentro con la sombra, CGAC, Santiago de Compostela

Colectivas

2012 *73 x 73 x 273 A irmá do sono*, Igrexa USC, Santiago de Compostela / Capela de Santa María de Lugo

Gallaecia Petrea, Museo da Cultura de Galicia, Cidade da Cultura, Santiago de Compostela

A Contraluz, Museo del Carmen, Valencia

Artistas de la colección DKV, Museo del Carmen, Valencia

2010 *Le forêt du mon revé*, Galerie d'Art du Conseil Général des Bouches-du-Rhône, Aix-en-Provence, Marsella

2009 *Sur Polar, arte en la Antártida*, Museo Tecnológico de la Comisión Federal de Electricidad, México D.F.

2008 Cairo Biennale, Palacio das Artes, Palacio da Ópera, O Cairo, Exipto

ARTIFARITI, Encontros Internacionais de Arte no Sahara Occidental, Tifariti, RASD

Destilando territorios comunes. Artistas miembros de una comunidad mundial, Museo de Cartaxena, Cartaxena

Marxes e Mapas. Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela

The Bibliotheca Alexandrina Third Internacional Biennale fortheartist'sBook. Bibliotheca Alexandrina Arts

Center, Alexandría, Exipto

Sur Polar. Arte en Antártida. Museo da Universidad Nacional Tres de Febrero, Bos Aires, Arxentina

Colaboracións

2012 colaboración co Hospital de Denia, no programa *Arte y Salud*

2007 Colaboración coa AAPSS (Asociación de Amigos do Pobo Saharai), programa Artifariti (Encontros de arte para o desenvolvemento e a defensa dos dereitos humanos). Tindouf, campamentos de refuxiados saharais en Alxeria e Tifariti, territorio liberado do Sáhara Occidental

2005-06 viaxe á Antártida. Campaña Antártica, en colaboración coa Dirección Nacional del Antártico Argentino e o IVAM (Institut Valencià d'Art Modern)

Bolsas

1996-97 Bolsa Unión Fenosa de creación artística no estranxeiro (residencia no Xapón), MACUF, A Coruña



Panorámica, 2007

Jourmutt, Fundación Eugenio Granell, Santiago de Compostela. Vinilos, 150 x 785 cm



Lata con cristales de nieve, coche con media luna, 2010

Agenda, galería Pardo Bazán. Cartón impreso e pvc, medidas variables

Formación

2007	Taller con Joan Fontcuberta, La Casa Encendida, Madrid
2005	Taller con Gabriel Orozco, Fundación Marcelino Botín, Santander
1995	Taller con Jannis Kounellis, CGAC, Santiago de Compostela
1989	Taller con Bruce McLean, Círculo de BB.AA, Madrid

Individuais

2013	<i>Tergiversando o museo</i> , espazo FAC, Santiago de Compostela
2011	<i>Detrás del montón de paja</i> , galería Metro, Santiago de Compostela
2010	<i>Agenda</i> , galería Pardo Bazán, A Coruña
2009	<i>De las avispas en el Moët Chandon a los ratones silvestres</i> , C.C. CaixaNova, Vigo
2008	<i>Detrás del montón de paja</i> , galería Pardo Bazán, A Coruña
2007	<i>Jourmutt</i> , Fundación Eugenio Granell, Santiago de Compostela
2005	<i>Collages y libros de artista</i> , Fundación Antonio Pérez, Cuenca
2004	<i>Anunciaciones y Stabat Mater</i> , galería Arteara, Madrid <i>Los Campos Inciertos</i> , Fundación Pilar i Joan Miró, Mallorca
2003	<i>Anunciaciones</i> , galería Pardo Bazán, A Coruña
1999	<i>Museum</i> , galería Sargadelos, Santiago de Compostela
1998	<i>Museum</i> , galería Pardo Bazán, A Coruña <i>Museum</i> , galería Marc Van Meensel, Zelem-Halen, Bélxica

Colectivas

2012	<i>Entolearte</i> , hospital psiquiátrico San Rafael, Castro Ribeiras de Lea, Lugo
2011	<i>A.U.P. Agency for Unrealized Projects</i> , Kopfbau, Basilea, Suíza <i>Mail to</i> , galería Drift Station, Nebraska, USA
2010	<i>Instructions for initial conditions</i> , galería Drift Station, Nebraska, USA
2009	<i>I Convocatoira Artística Corpórea</i> , Museo da Universidade de Alacante, MUA
2008	<i>Certamen Artes Plásticas UNED</i> , Escuela de Artes Cruz Novillo, Cuenca
2005	<i>Premio Focus-Abengoa</i> , Fundación Focus-Abengoa, Hospital dos Venerables, Sevilla
2004	<i>Ombres & Llunes</i> , galería Ob-art, Barcelona <i>Rosa de Arte</i> , galería Ob-art, Barcelona <i>Colección</i> , espazo CaixaNova, Vigo
2003	<i>Foron Novissimos</i> , Centro Torrente Ballester, Ferrol Bienal de Lalín, Museo de Lalín, Pontevedra ESTAMPA, stand Augatinta, Recinto Ferial da Casa de Campo, Madrid <i>Deballage</i> , galería Marc Van Meensel, Zelem-Halen, Bélxica
2002	Exposición Internacional de Artes Plásticas de Valdepeñas, Cidade Real
2001	Mostra UNIÓN FENOSA, Estación marítima, A Coruña Novos Valores, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela

Bolsas

2003	Pilar Juncosa y Sotheby's, Fundación Pilar i Joan Miró, Mallorca
1993	Bolsa Unión Fenosa de creación artística no estranxeiro (residencia en Bélxica), MACUF, A Coruña



In the valley of Elah, 2010

Óleo sobre liño. 152 x 305 cm



Sen título, 2006

Óleo sobre liño. 210 x 260 cm

Formación

1988	Belas Artes na Universidade de Salamanca
1987	Taller con Juan Navarro Baldeweg, Círculo de BB.AA. Madrid

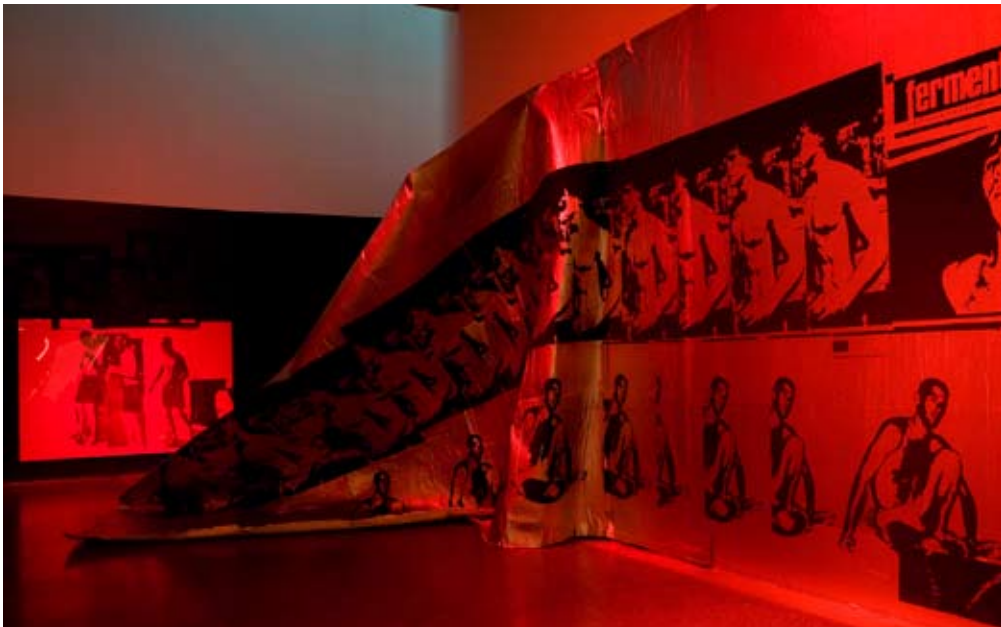
Individuais

2012	galería Gow Langford, Auckland, Nova Celandia
2011	Schultz Contemporary, Berlín galería Alvaro Alcazar, Madrid galería Von Lintel, Nova York
2009	galería Ana Vilaseco, A Coruña galería Clérigos, Lugo Trinta Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela galería Von Lintel, Nova York
2007	galería Alvaro Alcazar, Madrid galería Lucas Schoormans, Nova York <i>AM 24x24 Vol.I</i> , Fundación Caixa Galicia, Santiago de Compostela
2006	galería Douglas Udell, Calgary, Canadá Parlamento Europeo, Bruselas Trinta Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela galería Marisa Marimón, Ourense Nusser & Baumgart Contemporary, Múnic, Alemaña
2005	galería Presença, Porto, Portugal galería Lucas Schoormans, Nova York galería Clérigos, Lugo <i>AM 24x24 Vol.I</i> , Museo Provincial de Lugo galería Fernando Silió, Santander
2004	galería La Nave, Valencia <i>Mirar al suelo, mirar al cielo</i> , galería Metta, Madrid <i>Art in the new US embassy in Bulgary</i> , Sofia Art Gallery, Bulgaria
2003	galería Gow Langford, Auckland, Nova Celandia Trinta Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela galería Senda, Barcelona galería VGO, Vigo
2002	<i>Un millón de acres</i> , Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela galería Douglas Udell, Vancouver, Canadá Global Art Source, Zúric galería Colón XVI, Bilbao
2001	galería Altxerri, San Sebastián galería Lucas Schoormans, Nova York Sala Pelaires, Palma de Mallorca galería Metta, Madrid galería Van der Voort, Ibiza galería La Nave, Valencia



24 horas 10 minutos, 2008

Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (Musac) León. Materiais diversos



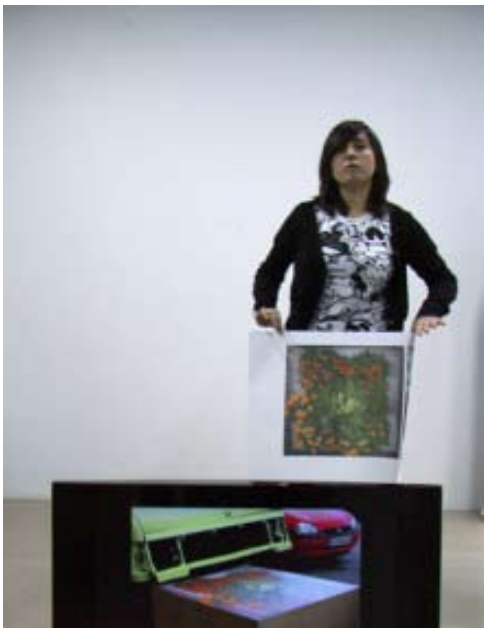
24 horas 10 minutos, 2008

Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (Musac) León. Materiais diversos

Formación	
	Licenciado en Belas Artes, Facultade de Pontevedra
Individuais	
2012	<i>Transcursos # 1</i> , Sala X, Facultade BB.AA Pontevedra
2010	<i>Cruise or be cruised</i> , galería Casado Santapau, Madrid
2009	<i>Esgazados</i> , galería Casado Santapau, Madrid
2008	<i>24 horas 10 minutos</i> , Musac, León <i>Uno contra cuatro</i> , galería Marisa Marimón, Ourense
2007	<i>Cidrás / Prada</i> , galería Casado Santapau, Madrid
2005	<i>Consumiendo juventud / Consuming youth</i> , galería Distrito Cuatro, Madrid
2002	<i>TLOT</i> , Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela <i>Nueve tipos de encuesta</i> , Espacio UNO, MNCARS, Madrid
2001	<i>KIOSK</i> , Espazo para a Arte Caja Madrid, Pontevedra
1999	<i>Departamentos Mr Magoo</i> , Galería Marisa Marimón, Ourense
Colectivas	
2010	<i>89 Km</i> , Colección CGAC, Marco, Vigo
2009	<i>Realidades, expresiones, tramas. Arte en Galicia desde 1975</i> , Fundación Caixa Galicia, Pontevedra <i>Rexistros abertos</i> , Museo Provincial, Lugo
2008	<i>Diamond Dogs</i> , galería Casado Santapau, Madrid <i>Miradas de Hoy</i> , Instituto Cervantes, Varsovia, Rusia
2007	<i>Rock my ilusión</i> , Fundación Botí, Córdoba
2006	<i>La medida del decibel</i> , Sala H, Vic, Barcelona <i>Pintura Mutante</i> , Marco, Vigo Becarios Unión Fenosa, MACUF, A Coruña
2005	Open Space, Art Cologne, Colonia <i>El Cuerpo</i> , Caja Madrid e Sala Comunidad de Madrid, Madrid
2004	<i>Collage</i> , Sparwasser HQ, Berlín <i>Latitudes</i> (Salvador Cidrás & Monica Alonso), Fundación Caixa Galicia, Santiago de Compostela <i>Quinzaine Hispánique</i> , Institut Bossuet, Toulouse
2003	<i>Dez anos, dez escultores</i> , Fundación Torrente Ballester, Ferrol <i>Juegos de escala</i> , CGAC, Santiago de Compostela
2002	<i>Narrando espacios, tiempos, historias</i> , XXVII Bienal de Pontevedra <i>IV Convocatoria de artistas jóvenes</i> , galería Luis Adelantado, Valencia
Bolsas	
2003	Bolsa Unión Fenosa de creación artística no estranxeiro, MACUF, A Coruña
2000	Bolsa para proxectos, Generación 2000, Caja Madrid, Madrid
1999	Bolsa Marcelino Botín, Fundación Marcelino Botín, Santander
Premios	
2001	Arte Emergente, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Madrid (2º premio)



Dispositivo de sala para *Aquí y ahora*, 2008
Erreazioak-Reacción 11. Sala Rekalde, Bilbao



In explanation, 2009
Vídeo e instalación, RAIR, Ámsterdam

Formación

1993 Licenciada en Belas Artes pola Universidade de Salamanca

1999 Doutora en Belas Artes pola Universidade de Vigo

Individuais

2012 *Castillete, retablo minero*, Laboratorio 987, Musac, León

El centro en desplazamiento II: La citoyenneté, Montehermoso, Vitoria

2011-12 Intervención en la Sinagoga del Tránsito, Museo Sefardí (organiza AC/E), Toledo

2010 *Visitas guiadas*, galería Adhoc, Vigo

2009 *Binneland*, Fam-Ruim, Róterdam, Países Baixos

Rotterdamweg, Het Wilde Weten, Róterdam, Países Baixos

2007 *Nos camiños*, intervención *site-specific* nos terreos das fábricas de Álvarez, Vigo, e dispositivo de exhibición no CGAC, Santiago de Compostela

Espazo Doble (xunto a Apolonija Sustersic), CGAC, Santiago de Compostela

Próspera, Instituto Cervantes, Pequín

Cami vell de Manresa, Idensitat, Manresa

2006 *Travesía de Vigo*, galería Adhoc, Vigo

2005 *Refugios*, galería Metronóm, Barcelona

Colectivas e proxectos en colaboración

2012 *Itinerarios*, Fundación Emilio Botín, Santander

2011 *El momento es ahora*, galería Moriarty, Madrid (xunto con Azucena Vieites e Itziar Okariz)

2010 *Dispositivo de sala para archivación*, Bienal de Pontevedra

Porteños, Museo Naval, Valparaíso, Chile

2009 RAIR, Antiquo Fotomuseum, Rotterdam, Países Baixos

1000 BXL [xunto con Dieuwertje Komen], Second Room, Bruxelas

Dispositivo para el Archivo de Feminismos, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, A Coruña

2008 *Dispositivo de sala para la exposición "Aquí y Ahora"* [proxecto de Reacción-Erreazioak] Sala Rekalde, Bilbao

Construir, habitar, pensar. Perspectivas del arte y la arquitectura contemporáneas, IVAM, Valencia

2007 *Mapas, Cosmogonías e puntos de referencia*, CGAC, Santiago de Compostela

2006 *A cidade interpretada* [intervencións en distintos espazos da cidade], Santiago de Compostela

Videozone 3'', Tel Aviv, Israel

Urbanitas, Marco, Vigo

Contraseñas 3, Montehermoso, Vitoria-Gasteiz

Bolsas

2011 Bolsa Investigación Montehermoso, Vitoria-Gasteiz

2010 Bolsa Fundación Marcelino Botín, Santander

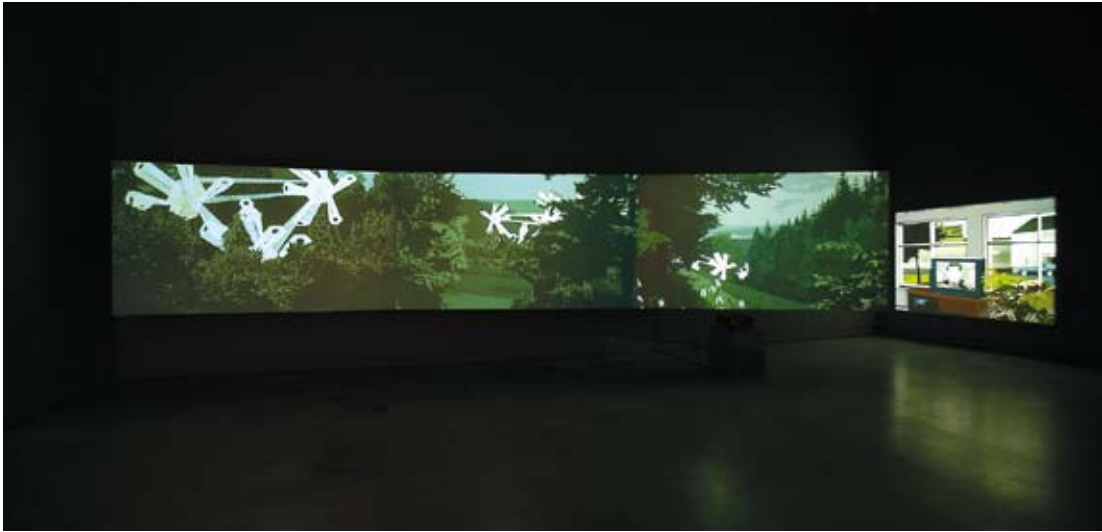
1993 Bolsa Erasmus, Hochschule der Künste, Berlín

Residencias

2009 residencia en Het Wilde Weten, Róterdam, Países Baixos

residencia en Second Room, Bruxelas (xunto con Dieuwertje Komen)

2010 residencia en Program, Berlín



Exposición no Espacio Uno, MNCARS, Madrid, 2004



Fotogramas do vídeo *The prill thing*

Formación

1997 Licenciado en Belas Artes, Facultade de Pontevedra

Individuais

2009 *Contrato para paisaje*, galería Van der Mieden, Antwerpen

2006 *Otra vez algo nuevo*, galería Elba Benítez, Madrid

The Proll Thing, 16 proyectos de arte español, ARCO, Madrid

2004 *Alguna vez pasa cuando estáis dormidos*, Espacio Uno, MNCARS, Madrid,

2003 *Lo que se espera de nosotros*, Centro Galego de Arte Contemporánea [CGAC], Santiago de Compostela,

2002 *¡Oh, oh, oh, oh yeah!*, galería Marisa Marimón, Ourense

2001 *Transeuropa Xpress, Bratislava en dos segundos*, Ciclo Miradas Vírgenes, Centro Torrente Ballester, Ferrol

1998 *Luces de arteificio*, galería Sargadelos, Santiago de Compostela

Colectivas

2011 *Curator's Network*, Matadero, Madrid.

Premio Internacional de Artes Plásticas Obra abierta, Caja Extremadura

Colección III, Centro de Arte 2 de Mayo, Madrid

Región 0. The Latino Video Art Festival, Centro Rey Juan Carlos I, Nova York

Festival de Vídeo de Camaguey, Cuba, e *Big Screen Project*, Nova York

XII certame de artes plásticas "Isaac Díaz Pardo", Deputación da Coruña

2010 *89 Km*, Marco, Vigo

Art Amsterdam, galería Van der Mieden, Ámsterdam

Bienal de Arte Fundación María José Jove, A Coruña

XXV años Muestra de Arte Injuve, Antigua Fabrica de Tabacos, Círculo de BB.AA. Madrid

Merrie Melodies (y otras 13 maneras de entender el dibujo), DA2, Salamanca

XXXI Salón de Otoño, Itinerante, Estremadura.

2009 *XV Película de Pel*, Galería Marisa Marimón

Hybrid Generations: Forms and Languages of Video-Art in Spain, CIGE 2009, stand Casa Asia, Pequín

Rencontres Internationales, Haus der Kulturen der Welt, Berlín / MNCARS, Madrid

Realidades, expresiones, tramas. Arte en Galicia desde 1975, Fundación Caixa Galicia, Pontevedra

2008 *Rencontres Internationales*, Centre Pompidou, París

Becarios Endesa 9, Museo de Teruel

Parangolé, Museo Patio Herreriano de Valladolid, Valladolid, España

Mixed Emotions. Apuntes para una colección del siglo XXI. DA2, Salamanca

Miradas de hoy, Instituto Cervantes, Varsovia, Polonia

Bolsas

2005 Bolsa Endesa de Artes Plásticas, Teruel

2003 Bolsa Unión Fenosa de creación artística no estranxeiro, MACUF, A Coruña

2000 Bolsa para proxectos, Generación 2000, Caja Madrid, Madrid

1999 Bolsa Deputación da Coruña para ampliación de estudos artísticos

Premios

2010 Premio Internacional Bienal de Arte Fundación María José Jove, A Coruña (1º Premio)

2008 ESTAMPA, Casa de Campo, Madrid (1º Premio)



Cálculo, 2010

CGAC, Santiago de Compostela. Tubaxe, auga, bomba. Medidas variables



Cálculo, 2010

CGAC, Santiago de Compostela. Tubaxe, auga. Medidas variables

Formación

Licenciado Bellas Artes, Facultade da Universidade Complutense de Madrid

Escola Massana, Barcelona

Individuais

2010 *Cálculo*, Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela

2009 *En Cadena*, Off Limits, Madrid

Silver spoon, galería Lluçia Homs, Barcelona

2008 *1:1*, galería DF Arte Contemporanea, Santiago de Compostela

Future, LOOP, Museu de Historia de la Ciutat, Barcelona

2005 *Statement # 1*, galería DF Arte Contemporánea, Santiago de Compostela

2004 *Element 3.1 / 3.2*, galería Fernando Santos, O Porto, Portugal

Un Misto, 1º Aniversario do Teatro Nacional Carlos Alberto, O Porto, Portugal

2003 *UMOS, Operación Pájaro Pollo*, Biblioteca Nacional de Cataluña, Instituto Superior de Estudios Científicos, Context Live, Barcelona

UMOS, Operación Rambla, Plaza Cataluña, Context Live, Barcelona

Colectivas

2010 *A cidade interpretada*, diversos espacios, Santiago de Compostela

2009 *Visión (ficción)*, Centro Cultural São Paulo, Brasil

2008 *Proyecto genero 2*, Espace Cultural Ample, Barcelona

Situación, Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela

International Triennale of Contemporary Art (ITCA). Re-Reading the Future, Praga, Checoslovaquia

Fragil, Espai Ub'u, Barcelona

Video a la carta II, galería DF Arte Contemporánea, Santiago de Compostela

2007 *Rencontres Internacionales París / Berlín*, Centre Pompidou, París

Rencontres Internacionales París / Berlín, Círculo de BB.AA, Madrid

O debuxo por diante, Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela

No Futuro, espazo organización Nelson Garrido (ONG), Caracas

Hangar al CASM, Centre d'Art Santa Monica (CASM), Barcelona

Nolens Volens, Off Limits, Madrid

2006 *Fuego, camina conmigo*, Museo de BB.AA de Venezuela, Caracas, Venezuela

Video Urbanitas, Forum de Barcelona, Barcelona

Laberinto de museos, Instituto Cervantes, Pequín, A China

Urbanitas, Marco, Vigo

Diferentes, Junge Spanische Kunst in Asbach, Museum Kloster Asbach Rothalmünster, Alemaña

Intervencións en espazos específicos

2011 *Long drop into water*, intervención dentro do proxecto *Iteración Again* do Contemporary Art Spaces Tasmania (CAST), Tasmania, Australia

2007 *Morro project. Explaining constructions to a living pig*, Projecto 270, Costa da Caparica, Lisboa

Turning a public toilet into a spa, pza. Georges Orwell, Barcelona

ID Project, Passage souterrain, París

Residencias

2006 artista residente en Hangar centre de producció d'arts visuals, Barcelona



Buscando a Alicia, 2006
Fotografía sobre *dibond*, 125 x 100 cm



Rapaz branco, europeo, busca..., 2006
fotografía sobre *dibond*, 125 x 100 cm



Esperando, 2006
fotografía sobre *dibond*, 100 x 80 cm

Formación

2012	Curso de especialización en Photobook internacional, Instituto Europeo de Diseño, Madrid
2010	Taller de performance <i>Pass Extensión</i> , por Johannes Deimling, Grimm Museum, Berlín
2002	Taller de performance <i>Cleaning the house</i> , con Marina Abramovic, CGAC, Santiago de Compostela
2001	Licenciado en Belas Artes, Facultade de Pontevedra

Individuais

2012	<i>Fricción</i> , galería ASM28. Madrid
2011	<i>Crossed Lines</i> , MACUF, A Coruña <i>Yo en caminos ajenos</i> , Espacio Trapecio, Mercado de San Antón, Madrid <i>Hooley</i> . CSA Tabacalera. Madrid
2007	<i>Rompiendo Ciclos</i> , galería C5 colección, Santiago de Compostela
2006	<i>Cajas Negras</i> , Museo Provincial de Lugo
2005	<i>Latitudes</i> , Proceso Autobiografía, Fundación Caixa Galicia, Ferrol
2003	<i>Descenso</i> , Centro Torrente Ballester, Ferrol

Colectivas

2012	<i>Ñew York</i> , Museum of the Americas, Washington DC, USA <i>Chkoun Ahna</i> , Carthage Contemporary, Museo Nacional de Cartago, Túnez <i>A vida é para ser vivida</i> , Kulturpalast Wedding International, Berlín
2011	<i>Región 0</i> , The Latino Video Art Festival of New York, Centro Rey Juan Carlos I, Nova York <i>The presence of...</i> , LOOP, Niu Art Space, Barcelona
2010	<i>Home sweet home</i> , Glogauair, Berlín <i>Love song, canción de amor</i> , Morella, México
2009	<i>¿Nadie en el espejo / Niemand im spiegel?</i> , Künstlerhaus, Dortmund, Alemaña <i>Rexistros abertos</i> , Museo Provincial de Lugo
2008	Festival internacional de artes e culturas dixitais <i>Canariasmediafest</i> . Gran Canaria, Illas Canarias XXX Bienal de Arte de Pontevedra, Pazo da Cultura, Pontevedra
2006	<i>Urbanitas</i> , Marco, Vigo <i>Laberinto de Museos</i> , Instituto Cervantes, Pequín, A China <i>Canal Abierto 2006, en primera persona</i> , Canal Isabel II, Madrid
2005	<i>Descubrimientos</i> , Photoespaña, pza. de Santa Ana, Madrid. <i>Cinco semanas, cinco colectivos</i> , galería Oliva Araúna, Madrid
2004	INJUVE, Sala Amadís, Madrid.
2003	<i>Emergencias</i> , La Casa Encendida, Madrid <i>Student body II</i> , CGAC, Santiago de Compostela

Performances

2012	<i>El guardián</i> , Festival <i>In-presentable</i> , La Casa Encendida, Madrid
2010	<i>More, more, more</i> , Muestra <i>Pass Extensión</i> , Grimm Museum, Berlín <i>Only for real</i> (xunto con Andrés Senra), Antigua Casa Haiku, Barcelona
2009	<i>Turbodriver, Gold Edition</i> , Festival BLURRR, Center of Contemporary Art of Tel Aviv <i>Turbodriver</i> , Nits Salvatges Festival dansa no LP, CCCB, Barcelona
2008	<i>Vexatio</i> , Instituto Cervantes, Toquio



Sen título -da serie *Asalto (est)ético-*, 2011
Fotografía sobre papel Kodak. 80 x 60 cm



Sen título -da serie *Asalto (est)ético-*, 2011
Fotografía sobre papel Kodak. 80 x 60 cm



Contemplación, 2006
Fotograma do vídeo

Formación

2008	Taller con Isidoro Valcárcel Medina, Facultade de Belas Artes de Pontevedra
2006	MUGATXOAN, Talleres con Américo Rodrigues, Elodie Pong, Óscar Gómez Matta y Agency, Arteleku, Donostia / Museo Serralbes, O Porto
2005	Taller con Gabriel Orozco, Fundación Marcelino Botín, Santander
2003	Licenciada en Belas Artes, Facultade de Belas Artes de Pontevedra

Individuais

2011	<i>Entrar en la obra: Perder(se) en ella</i> , ciclo <i>Entrar en la obra</i> , Marco, Vigo
2009	<i>Una idea brillante y otras historias adorables</i> . Galería Pilar Parra y Romero, Madrid
2008	<i>Artísticamente (in)correcto</i> , Zona C, Santiago de Compostela <i>Osadía (quiero ser un poco como On Kawara)</i> , Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz <i>Yo gasto</i> , The back room, Galería Pilar Parra, Madrid
2006	<i>En efectivo</i> , Fundación Laxeiro. Vigo

Colectivas

2012	<i>Encaixe</i> , ON OFF, Espacio ASA, Guimaraes, Portugal <i>Pere(t)c. Tentativa de inventario</i> , Círculo de BB.AA. Madrid
2011	<i>Ventajas de Viajar en tren</i> , galería Pilar Parra y Romero, Madrid
2010	<i>Colección</i> , CGAC, Santiago de Compostela <i>Pere(t)c. Tentativa de inventario</i> , Fundación Luis Seoane, A Coruña <i>89 Km. Colección CGAC</i> , Marco, Vigo <i>I got a break baby</i> , galería Pilar Parra y Romero, Madrid <i>La osadía del Bufón. Historias de arte y política</i> , Museo Torrente Ballester, Ferrol Armory Show, stand galería Pilar Parra y Romero, NovaYork
2009	ARCO, stand galería Pilar Parra y Romero, Madrid
2008	Bienal de Pontevedra, Palacio de Congresos, Pontevedra
2007	INJUVE, Círculo de BB.AA. Madrid Bienal de Vilanova de Cerveira, Cerveira, Portugal
2006	<i>Fóra fai frío (fff)</i> , Sala X, Facultade de Belas Artes, Pontevedra <i>Videourbanitas</i> , Espacio Movistar, Forum, Barcelona <i>Diferentes, Junge Spanische Kunst in Asbach</i> , Museum Kloster Asbach, Asbach, Alemaña <i>Urbanitas</i> , Marco, Vigo

Residencias

2010	residencia en Montemor O Novo, [colaboración con Mala Voadora], Montemor O Novo, Portugal
2007	residencia <i>Fronte(i)ras</i> , Nodar, Portugal
2006	residencia en San Martiño Pinario, Xunta de Galicia

Bolsas

2008	Bolsa de producción artística MUGATXOAN, Arteleku, Donostia / Museo Serralves, O Porto
2007	Bolsa de creación artística, Montehermoso, Vitoria-Gasteiz
2006	Bolsa de creación artística, Fundación Laxeiro-AFINSA, Vigo



Dimensionen der Malerei, 2011
Preparación da peza



Dimensionen der Malerei, 2011
Kasseler Kunstverein, Kassel, Alemaña. Tea e madeira. Medidas variables

Formación

2004 Licenciada en Belas Artes, Facultade de Pontevedra

Individuais

 2011 *Verde y azul sobre rojo*, galería Coll Blanc, Castelló
Dimensionen der malerei, Kasseler Kunstverein, Kunsthalle Fridericianum, Kassel
Cuadrado azul, galería Trinta Arte Contemporánea, Santiago de Compostela
Formato, sala Alterarte, Universidade de Vigo, Ourense

 2010 *Mar Vicente*, galería Ritter, Klagenfurt, Austria

 2009 *Mar Vicente*, galería Baceiros, Vigo

Colectivas

 2013 *Neo-geo-post*, Museo Vasarely, Budapest, Hungría

 2012 *Round-about*, Rondo Studios, Graz, Austria
 JUSTMAD, stand galería Trinta Arte Contemporánea, Madrid

 2011 *Streng geometrisch*, Museum Moderner Kunst Kärnten, Klagenfurt, Austria
Negro, Espacio Normal, Universidade da Coruña, A Coruña
 ARTMADRID, stand galería Trinta Arte Contemporánea, Madrid

 2010 *Cartografías quebradas*, Palexco, A Coruña
Around the block, Rondo Studios, Graz, Austria

 2008 *Marxes e mapas*, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela
A pel dos sentidos, Museo Provincial de Lugo
Confluencias, Fundación FEIMA, Madrid
Mapas creativos. Novos nomes na arte galega, galería Orígenes, A Habana, Cuba

 2007 *Nada que ver*, Casa da Parra, Santiago de Compostela

 2006 *Resistentes*, Pazo da Cultura, Pontevedra
Diferentes, Museum Kloster Asbach, Passau, Alemaña

Bolsas

2013 Bolsa Ateliers Rondo, Kulturservice Estiria, Graz, Austria

2006 Bolsa Fundación Laxeiro-FEIMA, Vigo

2005 Bolsa produción artística Residentes, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela

2003 Bolsa Talens, Barcelona

Residencias

2010 Residencia Ateliers Rondo, Graz, Austria

Premios

2004 Premio Joven, Fundación da Universidade Complutense, Madrid (mención de honra)

2003 Premio artes plásticas Conxemar, Vigo (2º premio)



Everything is OK . 2012
Imaxe da serie *Everything is OK*



Haz algo... , 2006-2007
Acción e instalación no Marco, Vigo, dentro da exposición *Dedentrode*

Formación

	Licenciada en Belas Artes, Facultade de Pontevedra
--	--

Individuais

2008	<i>Stand by me</i> , Zona C, Santiago de Compostela
------	---

2006	<i>De dentro de mí</i> , Espazo Anexo, Marco, Vigo
------	--

Accións

2012	<i>Perfil geográfico Alaró</i> , Addaya Art Conemporari, Palma de Mallorca
------	--

	<i>Silent Opus</i> Centro ÁGORA, A Coruña
--	---

	<i>Norton</i> , Interferencias, Casa Soler i Paret, Tarrassa
--	--

	<i>Ein, zwei, drei, vier</i> , Monster Girl, Kapnagel, Hamburgo
--	---

2011	<i>Rita Rodríguez vs Alex Brahim</i> , Se Busca, Auditori del MACBA, Barcelona
------	--

	<i>Performance clásica a la manera tradicional</i> , Epiderme 17, Espaço de Urso e dos Anjos, Lisboa
--	--

	<i>Silent Percusion</i> , Sesións Polivalentes 01, HANGAR, Barcelona
--	--

	<i>Estigmas grátis</i> , L.G.A. església de Sant Agustí, Barcelona
--	--

	<i>Cleaning the house (After Marina)</i> , La Nau Estruch, Sabadell
--	---

2010	<i>No sight-no site</i> , Transit Station Royal Danish Academy of Arts, Copenhagen
------	--

2009	<i>Performance clásica a la manera tradicional</i> , Chámalle X, Sala X, Pontevedra
------	---

2007	<i>Haz algo (en Dedentrode)</i> , Espazo Anexo, Marco, Vigo
------	---

Colectivas

2012	<i>Maraton de videoarte</i> , La Casa Encendida, Madrid
------	---

2011	ON-OFF, Centre d'Arts Santa Mònica, Barcelona
------	---

	<i>Cambio de Turno</i> , KKKB, Barcelona
--	--

	<i>Juegos Reunidos</i> , Sant Adreu Contemporani, Barcelona
--	---

	<i>La Gran Aventura</i> , Can Felipa, Barcelona
--	---

	<i>Desnudas</i> , Otro espacio-Sin espacio, Valencia
--	--

2010	<i>Notebook</i> , KKKB-HANGAR, Barcelona
------	--

	<i>Sonrisas y Lágrimas</i> , Fundación Torrente Ballester, Ferrol
--	---

2009	<i>Doméstica</i> , Taller de bicicletas, Barcelona
------	--

	<i>Rexistros abiertos</i> , Museo Provincial de Lugo
--	--

	<i>Marxes e Mapas. A Creación de Xénero en Galicia</i> , Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela
--	---

2008	<i>Uno + Uno, multitud</i> , Doméstico, Madrid
------	--

2007	<i>Boas pezas</i> , Sala X, Pontevedra
------	--

	Premio Auditorio de Galicia, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela
--	---

Bolsas

2011	Bolsa de investigación en L'Estruch, Sabadell
------	---

2009	Bolsa de investigación en CENDEAC, Murcia
------	---

2006	Bolsa Novos Valores, Deputación de Pontevedra
------	---

Residencias

2009-12	Artista residente, Hangar, Barcelona
---------	--------------------------------------

2012	residencia en Addaya Art Contemporari, Palma de Mallorca
------	--



No lago salgado de *Chott el Djerid*, Tozeur, Túnez, 11 de novembro 2009



En Matmata, Túnez, 25 de febreiro 2010, Hotel Sidi Driss, restos do set de rodaxe de *A Guerra das galaxias*

Formación

1999	Doutora en Belas Artes, Universidade de Vigo [Tese <i>O espazo doméstico na escultura contemporánea 1985-1995</i>]
1994	Licenciada en Belas Artes, Universidade de Salamanca

Individuais

2012	<i>Estabilizadores corporais</i> , galería SCQ, Santiago de Compostela
2011	<i>Angustia Branca</i> , galería Tiziana di Caro, Salerno, Italia <i>Monica Alonso. Obras [1993-2011]</i> , Museo Provincial de Lugo
2009	<i>Urna funeraria, a última cama</i> , galería SCQ, Santiago de Compostela
2008	<i>Frio</i> , galería SCQ, Santiago de Compostela <i>Calor</i> , galería Tiziana di Caro, Salerno, Italia
2006	<i>Color Carne</i> , galería May Moré, Madrid
2005	<i>Trasplantes de Belleza</i> , galería SCQ, Santiago de Compostela
2004	<i>Amor nas nubes</i> , Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, Valdivia, Chile <i>Latitudes 1</i> [xunto a Salvador Cidrás], Fundación Caixa Galicia, Santiago de Compostela
2003	<i>Cama Roja para entorno natural</i> , galería May Moré, Madrid
2002	<i>MITGA 1932-2020</i> , Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela

Colectivas

2009	<i>Realidades, expresions, tramas. Arte en Galicia desde 1975</i> , Fundación Caixa Galicia, Ferrol
2008	<i>Outra xeografía. Arte desde Galicia</i> , Centro Hispano-Americano de Cultura, A Habana, Cuba
2007	Bienal de Escultura <i>Riofisa</i> , Madrid
2005	<i>Spazi Aperti</i> , Academia de Rumania, Roma <i>Borsisti 2004-2005</i> , Real Academia de España, Roma
2004	<i>The Way Home Project</i> , Múnic, Alemaña Becarios <i>Endesa</i> , Museo de Teruel <i>Arquitecturas del sueño</i> , CAAM, As Palmas de Gran Canaria <i>No principio era a viaxe</i> , 28º Bienal de Pontevedra <i>The Studio Open Doors</i> , Festival de Dublín, Irlanda
2002	NEXT 8. Mostra Internazionale di Architettura, La Biennale di Venezia, pavillón español (artista colaborador do proxecto "Comunidades verde+azul") <i>Doméstico 02. Siete estudios en una nave</i> , Madrid <i>Grace & Gravity</i> , galería Estrany de la Mota, Barcelona

Proxectos

2012	Seminario Internacional de Arte Contemporánea no Hospital, Museu Es Baluard, Palma de Mallorca
2010	<i>Terapia Habitación de Hospital</i> , Asociación Sen Marco, Hospital Clínico Universitario de Santiago e CGAC
2009	Proxecto de intervención cromática no centro de día (xunto con Trespes Arquitectos), Maceda, Ourense
2004	Deseño museográfico da exposición <i>La palabra de la pintura</i> , CGAC, Santiago de Compostela

Bolsas e residencias

2009	Bolsa CAM de arte contemporánea (viaxes de investigación a Oslo, São Paulo, Patagonia, Nord Kapp, Sahara) Residencia <i>Capacete</i> , Rio de Janeiro, Brasil
2005	Bolsa MAE-AECI, Academia de España en Roma, Italia
2004	Bolsa Fundación Yaddo, Nova York (coordinación do Museo Esteban Vicente, Segovia)
2001-03	Bolsa Endesa de artes plásticas, Museo de Teruel
1999-00	Bolsa Unión Fenosa de creación artística no estranxeiro (estancia en Nova York, Vito Acconti Studio)