

# CAMIÑOS II

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

8 outubro 2021 / 23 xaneiro 2022

Primeira planta

*Camiños* é un proxecto que aborda o feito de camiñar, andar, pasear e a vivencia do camiño, o vagar, o itinerario e a peregrinación, como fenómenos e experiencias artísticas.

A *performance*, como reflexo das contradicións da vida social, e a apertura conceptual cara á paisaxe, que en canto acción e mirada supón a *land art*, converten a partir dos anos setenta o feito de camiñar nun tema central da arte contemporánea. Camiñar é unha acción que pode encerrar propósitos, intencións e simbolismos moi diversos, desde a resistencia política á opresión e ás inxustizas (as marchas e manifestacións son, á fin e ao cabo, formas de camiñar), ata iniciativas verdes de mobilidade ou motivacións de orde persoal. Na polisemia reside a súa forza.

O Antigo Testamento é, nunha parte moi importante, a historia da peregrinación dun pobo á busca dunha terra onde se asentar e vivir; a Odisea é o itinerario marítimo do regreso á casa dun guerreiro; Xilgamesh, a epopea mesopotámica, é o relato dunha viaxe iniciática na que se descobre a amizade e a morte, o medo que esta esperta e mais o desexo de inmortalidade. A modernidade, que comeza coa apertura de novas rutas marítimas, trouxo canda ela unha proliza literatura de viaxes, na que as aventuras, a verdade autobiográfica e a imaxinación son ingredientes indisolubles. Así ocorre, por exemplo, na *Peregrinação* de Mendes Pinto, da que nunca sabermos se é verdadeiramente unha relación de viaxes, unha novela ou unha autobiografía, porque poida que sexa todo á vez. A *divina comedia* de Dante sinala, xa nos seus primeiros versos, a identidade da experiencia do camiño co discorrer da vida; marca o peso da ensinanza, a aprendizaxe, a elevación, a educación e a construción interior que a idea de camiño representa en todas as civilizacións. É sobre todo a combinación de tempo (duración) e espazo (percorrido) o que se supón que imprime, ou polo menos debera imprimir, nas mellores condicións, un profundo cambio cualitativo interior nas persoas: o camiño ou *facer un camiño* é realizar unha experiencia.



E se falamos de camiños, algo que inevitablemente nos leva a pensar en viaxes e peregrinacións, hai un que destaca entre todos eles: o que conduce os peregrinos desde todos os recantos da Europa cristiá a Santiago de Compostela, non en van coñecido e por antonomasia nomeado simplemente como o Camiño.

Pero o Camiño non é un, senón a suma de moitos itinerarios a converxeren nun mesmo destino. Resulta sorprendente que o percorrido das primeiras grandes peregrinacións cristiás a Terra Santa e a Roma, que son tamén as máis indiscutibles desde o punto de vista histórico xa que están avaladas pola lóxica doutrinal, non estivese ligado a unha ou varias rutas precisas. Tampouco a peregrinación á Meca non estaba ligada a ningún itinerario preciso. Existen relatos de viaxeiros musulmáns que peregrinaron á Meca, pero os seus itinerarios son sempre individuais e discorren en paralelo a outros intereses, comerciais, políticos, culturais ou relixiosos. O Camiño de Santiago, en cambio, dispón de múltiples itinerarios arredor dos cales se foi construíndo unha moi extensa rede asistencial e relixiosa (igrejas, ermidas e mosteiros, sempre dedicados ao culto do Apóstolo). A ruta xacobeá é probablemente unha das poucas grandes peregrinacións que mantivo, historicamente e desde hai séculos cos seus altos e baixos, o ritual físico de camiñar, de andar, de ir a pé, de percorrer un itinerario compaxinando unha experiencia física e unha vivencia que pode ser interior, relixiosa ou máis xenericamente espiritual. O Camiño de Santiago pode ser unha experiencia colectiva, pero é esencialmente unha experiencia individual. Outras grandes peregrinacións como A Meca, Xerusalén, Roma, Lourdes ou Fátima sérvense habitualmente da infraestrutura proporcionada polas axencias de viaxes, moitas delas especializadas en peregrinacións, co apoio insubstituíble dun soporte relixioso que fornecen as mesquitas e as asociacións islámicas, no caso da Meca, e as parroquias, círculos católicos, irmandades e asociacións, no caso dos destinos de peregrinación cristiás.

O CGAC, que se atopa xustamente a poucos metros da antiga entrada do Camiño á cidade de Compostela, denominada Porta do Camiño, construíu unha parte da súa colección arredor deste fenómeno cuxa relectura na contemporaneidade foi constante e reiterada desde perspectivas formais e temáticas moi variadas. Por ese motivo son moitas as obras da Colección CGAC que se vinculan coa idea e coa experiencia de camiñar e, directa ou indirectamente, co propio Camiño de Santiago. Este proxecto expositivo pretende, por unha banda, recoller e mostrar o legado que a Colección CGAC foi construíndo en relación co tema do camiño e, por outra, seleccionar obras, artistas e proxectos especialmente significativos que centraron o seu foco na experiencia (emocional, ecolóxica, política ou paisaxística) do feito de camiñar. Todos eles foron marcando nas últimas décadas a nosa sensibilidade cara ao camiñar e tamén cara aos seus significados. Con todo, a mostra carece de vontade enciclopédica ou histórica; pola contra, a súa intención é fomentar no visitante unha experiencia visual baseada na diversidade e na pluralidade.

Con este fin *Camiños* pon en diálogo unha serie de artistas e proxectos que historicamente marcaron as formas de visualizar o camiñar e a evolución da idea de camiño. Deste xeito, espazos concibidos para seren percorridos a pé, como a Illa das Esculturas de Pontevedra ou o Museo ao Aire Libre do Centro de Arte e Natureza de Huesca, conviven con propostas máis actuais de artistas pertencentes ás últimas xeracións. A mostra artéllase en dous capítulos inmediatamente sucesivos no tempo pero que ocupan o mesmo espazo e son complementarios. Trátase dunha mesma exposición que se presenta en dous tempos ou, dito doutro modo, dúas exposicións sobre un mesmo tema.

A seguir reproducimos unha serie de textos nos que os comisarios, Alberto Carton e Santiago Olmo, abordan o traballo dos participantes nesta segunda entrega do proxecto, *Camiños II*.

**ALBERTO CARNEIRO** (São Mamede do Coronado, Santo Tirso, Portugal, 1937 - O Porto, Portugal, 2017)

*Sobre o meu jardim*, 1998-1999. Colección CGAC

A poética do matérico e gravitacional, o efémero dunha natureza restituída na orde afectiva do respecto polo tacto implícito de cada elemento-objeto e polo emprego do que non foi inerte e que como tal se conserva na esencia do non utilitario: todo isto está presente na sensible exposición retrospectiva dedicada a Alberto Carneiro polo CGAC en 2001 ou nos rotundos prismas maclados de *As árbores florescem en Huesca* (CDAN, chopeira de Belsué, 2006). *Sobre o meu jardim* é como un mandala da espiritualidade aleatoria, da semente inherente á conciencia de todo o humano, condensado nun percorrido de interludios entre a madeira e a densimetría do seu baleiro. Como noutras instalacións mostradas xa en *Camiños I* (Richard Long nas xeografías interpostas e sobrevidas de *Standing Stone Line*), as *peregrinacións* poden ser concisas no contorno relacional da obra artística como refuxio impulsor das tensións reflexivas e a actitude perceptiva e delicada que este imprescindible creador portugués elaborou, practicou, abarcou e contivo durante a súa longa traxectoria.

A. C.

**MARINA ABRAMOVIĆ e ULAY** (Belgrado, Serbia [antiga Iugoslavia], 1946 / Solingen, Alemaña, 1943 - Liubliana, Eslovenia, 2020)

*The Lovers, The Great Wall Walk*, 1988-2010

Entre os anos sesenta e setenta Ámsterdam convértese nunha cidade extraordinariamente aberta e activa que atrae artistas de todas as partes do mundo. Alí coñécense Marina Abramović, iugoslava, e Ulay (Frank Uwe Laysiepen), alemán, que forman equipo nas súas *performances* e parella na vida real. As súas pezas, que exerceron unha poderosísima influencia, restablecían unha centralidade para o corpo e a súa nudez, introducían os resortes ocultos da violencia para mostrar as contradicións sociais e do comportamento. En 1983 deciden pór fin á súa colaboración artística e á súa relación persoal. *The Lovers* é a *performance* coa que decidiron plasmar esta despedida: percorreren a Gran Muralla chinesa cada un desde un extremo para se atoparen nalgún punto e alí separárense para sempre. Foron necesarios cinco anos de negociacións coas autoridades chinesas para obterer a autorización e durante a preparación da *performance*, acudiron varias veces á muralla para organizar coa burocracia chinesa as etapas e establecer os lugares de descanso.

En China a Gran Muralla é tamén denominada o “dragón dormente”, coa cabeza no leste e o rabo no oeste. Abramović inicia a súa ruta na cabeza do dragón, cerca do mar de Bohai, entre China e a península coreana, para se dirixir cara ao oeste; mentres que Ulay comeza a camiñar no extremo occidental, no deserto de Gobi. O encontro ten lugar nunha ponte de pedra logo de percorreren cada un cerca de dous mil quilómetros durante 90 días, cun percorrido medio de 20 km diarios. Alí abrázanse brevemente e sepáranse. En 2010, con ocasión dunha retrospectiva persoal no MoMA, Marina Abramović presentou a súa *performance The Artist Is Present*, sentada fronte a unha mesa, durante oito horas ao día, recibindo unha por unha persoas do público ás que lles sostíña a mirada en silencio durante uns minutos. Un dos asistentes foi Ulay.

S. O.

**FERNANDO CASÁS** (Gondomar, Pontevedra, 1946)

*Ashé II*, 1992. Colección CGAC

*A casa do Curupira*, 1992-1993. Colección CGAC

A paisaxe crematística que as intervencións inusitadas xeran sobre as superficies particulares do preexistente: o territorio é unha superficie de colonización, un hábitat comunicativo, verbalizado tamén desde a lexibilidade do remoto ou do próximo. Para Casás, na súa xenealóxica exposición no CGAC (*O agora xa foi e o denantes será*, 2013), en Piracés para o CDAN (*Árboles como arqueología*, 2003) ou na Illa das Esculturas en Pontevedra (*Os 36 xustos*, 1999), o territorio é máis que o lugar, máis que a descrición por apropiación que puidese xerarse unha vez particularizado: o territorio da colmatación pero tamén das desinencias, o territorio-enclave interveniente, definíndose este desde as relacións de equivalencia coas *prácticas situacionistas*. A simbiose entre a natureza corruptible (a visceralidade das materias inertes ou as materias en descomposición, por tanto fugaces e temporais) e a natureza do espazo universalizado fan do perdurable unha entidade, e un compromiso. Desde Brasil ata Galicia, a preocupación polo que é propio na intimidade converxe nunha constancia da ética



Jorge Barbi: *Ponte do Barqueiro, Mañón, A Coruña*. Da serie *El final aquí*, 2003-2008. Colección CGAC. © Jorge Barbi, VEGAP, Santiago de Compostela, 2021

como exemplo para a existencia e consistencia do ser humano. A obxectividade, o coñecemento atendido cara ao que nos puidese parecer alleo ou distante (os camiños xéranse para se comunicaren en compromisos de pertenza e alteridade), non deben condicionar o sentido do recurso cara á memoria, pero tampouco cara ao presente que a concibe e reivindica. Os camiños de ida e volta como encadeamentos para unha observación exemplar dos seus microcosmos xenitivos.

A. C.

#### **JORGE BARBI** (A Guarda, Pontevedra, 1950)

Serie *El final aquí* (A Volta dos Nove, Baredo, Pontevedra; La Pedraja, Montes de Oca, Burgos; Uclés, Cuenca; Monte da Penela, O Vicedo, Lugo; Barrancos de Puente Oñez, Segovia; Km. 4 de Fuentes de Nava a Frechilla, Palencia; Ponte do Barqueiro, Mañón, A Coruña; Ponte Vella, Castellana, A Coruña.), 2003-2008

*Terra nosa*, 1982-2015. Colección CGAC

Dentro do contexto artístico galego, Jorge Barbi realizou unha das obras máis complexas, persoais e orixinais da súa xeración; para iso abordou temáticas que van desde o político á ecoloxía, sen desdeñar cuestións meramente formais, alternou diferentes técnicas e ferramentas, e adaptou (reinterpretou) ás necesidades dos seus traballos metodoloxías propias da arte política, da conceptual ou da arte *povera*. *El final aquí* é unha serie de preto de sesenta fotografías que documentan paisaxes de toda a xeografía española en cuxo contorno foron fusiladas sen xuízo, ou simplemente asasinadas, persoas de toda extracción social desde os días inmediatamente sucesivos ao

golpe de Estado de 1936 ata o final da Guerra Civil e moito máis alá coa consolidación e institucionalización das políticas represivas do franquismo. Trátase pois de fotografías de paisaxes, ás veces abruptas, outras banais, e outras brutalmente belas e melancólicas, ata onde deberon camiñar os condenados para daren coa morte. Camiñar para chegar á morte. O título fai referencia precisamente a unha última mirada sobre a realidade antes da morte. Fronte á idea da *primeira mirada* que utilizou a arte como unha medida de confrontación e diálogo coa tradición artística e a súa historia Jorge Barbi enfróntanos ao que ve e mira por última vez unha persoa que está a piques de morrer axustizada arbitrariamente sen xuízo. En que se pode pensar cando estás a piques de morrer asasinado, mentres te rodea un lugar calquera, coñecido ou descoñecido, banal ou espectacular? O paradoxo é precisamente este: a morte inmediata fronte a unha paisaxe que podemos contemplar ao cabo do tempo como unha escena baleira. Non poderemos nunca saber que pensaron antes de morrer, pero cando se indica que eses son lugares onde se cometeron asasinatos, xa non podemos contemplar a paisaxe como unha vista pracenteira, como un escorzo de natureza. A nosa mirada xa non é neutral e percibe as paisaxes xa tinguidas de dor e amargura. Pasa algo parecido a cando contemplamos as paisaxes que noutro tempo foron un campo de batalla. A natureza é neutral, pero nin a nosa mirada nin a nosa memoria poden selo.

O CGAC, no marco de Proxecto Edición, publicou un libro que contén as reproducións de todas as fotografías así como un mapa de España coas localizacións.

De Jorge Barbi tamén se mostra unha peza moi singular, *Terra nosa* (1982-2015), producida para a mostra *Agrupar\_desagrupar*

(CGAC, 2016) e posteriormente doada á colección do centro polo propio artista. A modo de trincheira dispóñense sacos de plástico transparente de diversas terras de Galicia, cunha gran variedade de cores. Non hai dúbida de que a terra tingue e colorea os camiños.

S. O.

#### **JAUME PINYA** (Sóller, Illas Baleares, 1953)

*Serena*, 1992. Cortesía do artista

Jaume Pinya iniciou a carreira nos anos setenta no ámbito experimental da poesía, a *performance*, a arte postal e un certo activismo, pero co cambio de década, a principios dos oitenta, a súa práctica basculou cara á pintura, aínda que sempre cun marcado ton poético.

A obra de Jaume Pinya é coidadosa co pequeno nos formatos, humilde e *pobre* no emprego de materiais e pigmentos naturais, e tamén se centra en procedementos de traballo moi sinxelos que combinan a contemplación coas variables duración e tempo.

As pequenas obras que se presentan na mostra pertencen a un momento da súa traxectoria, moi reflexivo e meditativo, moi próximo á vivencia directa da natureza (o artista vive nun contorno natural privilexiado en Fornalutx, enclave situado no val de Sóller cun microclima e cuberto por cultivos de laranxeiras). Trátase de obras realizadas no tránsito dos anos oitenta aos noventa do século pasado, momento no que produce numerosas series con cadanseu signo de identidade. As acuarelas que se mostran en *Camiños II* forman parte dunha serie titulada *Serena* ("resío" en catalán): o artista deixa papeis de acuarela espaxados entre a herba ao longo dun camiño na atardecida e recólleos á mañá seguinte impregnados da humidade do resío, coas augadas tinturas das herbas e as flores húmidas, coas lenas marcas dos insectos, para posteriormente no estudio reinterpretar esa combinación de marcas e manchas coa acuarela. O proceso é tanto camiño e percorrido (aleatorio e impreciso) no sentido espacial, como duración (indeterminada, entre o *luscufusco* e o *abrente*) no sentido temporal.

S. O.

#### **JAVIER VALLHONRAT** (Madrid, 1953)

Serie *Fricción límite* (*Alud #6*, *Alud #7*), 2013. Colección CGAC

Serie *42 ° Norte* (*Proyección #20*, *Datos geográficos #21*, *Datos geográficos #22*), 2012. Colección Museo Universidade de Navarra

*La sombra incisa*, 2016-2018. Cortesía de Aural Galería

Gran parte da súa obra está marcada por unha certa idea de itinerario ou percorrido á busca dun lugar ou lugares, cunha explícita paixón topográfica —tamén pola enxeñaría e pola arquitectura—, pero desde 2010 os seus proxectos fotográficos centráronse dunha maneira moi definida no marco da acción de camiñar na montaña, e especificamente no macizo da Maladeta, onde se asenta o maior glaciar dos Pireneos. En 2010 inicia a serie *42 ° Norte*, despois de visitar o arquivo fotográfico da Universidade de Navarra, onde se interesa polas imaxes e os percorridos nos Pireneos do vizconde Joseph Vigier, que é o primeiro en fotografar en 1853 o macizo e o glaciar da Maladeta, despois de ascender desde a vertente francesa. Esta serie, que establece un diálogo topográfico e de mirada coas imaxes de Vigier e os seus percorridos, abrirá a outros

capítulos que documentan desde o percorrido aspectos específicos da montaña, a sinalización dos itinerarios (*Deriva estándar*), os abeiradoiros naturais na rocha (*Registro del margen*), os aludes e o coñecemento do movemento da neve (*Fricción límite*) ou os procesos de coñecemento do vento que levaron á predición meteorolóxica (*Eolionimia*). Todos estes traballos constitúen *Interacciones*, que como exposición foi presentada no CGAC en 2015. Cun marco entre o documental e o falso-documental, contrastan co desenvolvemento de series posteriores que se engloban baixo o título *La sombra incisa*. Nelas, onde afloran as emocións e o tremor que produce a natureza en condicións extremas, dá un xiro de rosca máis expresivo e experimental.

En *Camiños II* móstranse tres fotografías de *42 ° Norte*, que recollen os datos topográficos dos percorridos e puntos de vista de Vigier e do propio Vallhonrat sobre reconstrucións e maquetas do macizo, dúas pezas de aludes da serie *Fricción límite*, ambas pertencentes á Colección CGAC, e o vídeo que resume *La sombra incisa*.

S. O.

#### **JOSÉ LUIS SEARA** (Arcade, Pontevedra, 1957)

*Os camiños que non coñecemos*, 2016. Colección CGAC

Unha das cuestións que poderían formalizarse en termos de arte e contemplación é a do *romanticismo necesario*, expresión propia que indaga na inmaterialidade e inconcreción para se materializar no discurso do persoal (característico e diferenciador) e da súa autosatisfacción. Os camiños do desexo son tamén os camiños da constancia, da tradición, do probablemente permanente pola súa radicalidade substantiva no concerto das personalidades múltiples que se constitúen en sociedade. A *paisaxización* dos camiños, ademais dos afectos que estes poidan transcribir durante o seu percorrido — os afectos como resgardo do tempo que se deriva do seu pasado— é unha personalización do admirativo. Seara toma unha ramaxe imbricada, parcélaa, reparcélaa e acentúaa, dourándoa e entoándoa como venosidade linfática, á súa vez estimando certas cores próximas aos vectores computacionais. A asignación non cartesiana da orde inconclusa é unha revolta contra a doutrina da represión, da coerción e do asentimento inhibido. Por iso, o *romanticismo necesario*: a fugacidade como valor non estrito e non vinculante, e certo escapismo onírico no que se achar e desmedir.

A. C.

#### **IGNACIO PÉREZ-JOFRE** (Madrid, 1965)

*Sen título*. Da serie *Dos suelos*, 2020. Colección CGAC

Os percorridos da marxinalidade non superficial e indiscriminada: o tránsito do depósito urbano nun tempo de tráfico acurtados, de proximidade e barrio, nun varrido conceptual no que o tempo é un discurso da pegada e do seu rexistro incisivo. Os camiños poden ser un residuo das constancias e das súas circunstancias, igual que a síntese de todo propósito, acadado ou non. Sobre as beirarrúas aleatorias de Vigo, Pérez-Jofre axiliza a arqueoloxía da presión do camiñar, dos procesos indeterminados da fricción, do vehicular, da incerteza, do po e da contaminación, do físico e do motorizado, monitorizando e asimilando sobre os papeis as impresións dos vestixios, o falso positivo na súa dobre vertente, a visible e a invisible, como verteduras das xeografía horizontais

e dos seus enfrontamentos (o mapa específico dunha superficie que foi construída para establecer xerarquías das mobilidades diferenciadas e as súas capilaridades cívicas, aquí invertida e case que esgrafiada). Escenarios das cidades nas que as discriminacións das individualidades se transfiren en pátinas de sociabilidade distintiva e tamén silente e distante.

A. C.

### **CARMA CASULÁ** (Barcelona, 1966)

Serie *Al natural* (*Praia das Catedrais, Rocina, El Soplao, Genoveses*), 2011-2020. Cortesía da artista

Investigadora da paisaxe, o traballo fotográfico de Casulá transcende o documento: é o exercicio continuo dunha camiñante obxectiva, profunda e intelctualmente analítica. Como noutras das súas series e instalacións (*Piel ibérica, La línea del Jarama* ou *TransEuropeas*, a rotundidade dos seus enfoques sobre a natureza desnaturalizada (a paisaxe iconoclasta da degradación e o abuso, a colonización deshumanizada que fraxiliza un medio ambiente de maneira non só non ética, senón tamén malévola e de explotación interesada. A construción de certa ambivalencia sobre a ocupación dos territorios e a colmatación dos seus *baleiros antrópicos*, así como a súa explotación abusiva incontrolada, lexislada e executada polos poderes políticos e económicos (ambivalencia que conduce á deterioración cultural axudándose de prácticas nocivas de sobredesenvolvemento e inflación vinculadas á vaidade estrutural da sociedade de consumo compulsivo e inxustificado), vese fortalecida polo fenómeno socioturístico que require hiperdotacións

en infraestruturas que complican ou anulan outros esforzos de conservación do patrimonio (humano ou natural, sen entrar neste momento en definicións aceptables ou conclusivas acerca do *natural* ou a *natureza*). A paisaxe, como camiño do esforzo íntimo para enriquecer a panavisión persoal da nosa ontoloxía sensible, e a entidade indiscutible do exercicio da crítica, como resultado da acción combativa contra o desarraigamento da historia e a crise da razón e, por que non, contra a banalización da experiencia.

A. C.

### **ANDRÉS PINAL** (Vigo, Pontevedra, 1969)

Serie *Faros* (*Illa Pancha, Cabo de San Cibrao (Punta Atalaia), Punta Frouxeira, Cabo Prior, Torre de Hércules, Punta Roncudo, Cabo de Laxe, Cabo Vilán, Cabo Touriñán, Cabo Fisterra, Cabo de Cee, Cabo Corrubedo, Punta Cabalo, Punta de Couso*), 2003. Colección CGAC

Esta escolma de 14 fotografías pertencentes á serie *Faros* anota as coordenadas da xeografía empática característica das costas galegas. As costas son o camiño dos encabalgamentos sonoros, lumínicos, dos destinos incertos (exilios e emigracións dolorosas como as erosións dos océanos nas pedras nada serenas e quebradas dos litorais occidentais). Os faros son los escintileos que se conxugan en morse —a comunicación óptica que podería transcribir un campo de estrelas, un aceno agora a Compostela— e en arquitectura para sinalizar (ou balizar) os perigos pero tamén os amarres vitais das conquistas e os encontros, fortuitos ou non. A fondura anímica da obra de Pinal (os ceos temperamentais e a inviolabilidade tonal e granítica



Andrés Pinal: Serie *Faros*, 2003. Colección CGAC

dos seus encadramentos) establece unha relación conxuntiva entre territorio e espazo adherido, pois os edificios de sinais marítimos —non só polas súas localizacións en puntos definitorios de finais e ocasos, tamén polas súas capacidades resoltas para se erixiren en símbolos identitarios— resignifican a obra humana nas súas variables antagónicas: os océanos como baleiros e as terras como empeños. E os verosímiles fisterras, atalaias históricas nas topografías das itinerancias que decantan futuro e compromiso.

A. C.

**REGINA JOSÉ GALINDO** (Cidade de Guatemala, Guatemala, 1974)

¿*Quién puede borrar las huellas?*, 2003. Prometeo Gallery

Entre finais dos anos oitenta e mediados dos noventa, o complexo proceso (ou máis ben procesos, porque se trataba de acabar con conflitos civís de diferente intensidade e natureza en catro países moi distintos malia o seu tamaño e proximidade, Nicaragua, O Salvador, Honduras e Guatemala) de paz para América Central comezou a dar froitos co tímido e vagaroso xurdimento de sociedades civís e, no ámbito da cultura, o afloramento de iniciativas de forte contido crítico. Regina José Galindo comeza como poeta e moi axiña involúcrase na escena artística, dirixíndose cara á *performance*, que tamén pode ser entendida como un desenvolvemento da lectura poética. As súas *performances* denuncian directamente a violencia institucionalizada, a impunidade dos crimes, as desigualdades e o racismo estrutural do país, o menosprezo social polas mulleres e a hipocrísia da política ao abordar os relatos da violencia e da guerra civil.

¿*Quién puede borrar las huellas?* enmárcase no momento no que Efraín Ríos Montt regresa á política guatemalteca como candidato nas eleccións. Xeneral golpista nos anos oitenta, baixo o seu mandato ordenou e artellou contra a guerrilla a estratexia da “terra queimada”. Asasinatos e masacres indiscriminados dunha violencia insoportable que supuxo a destrución de comunidades indíxenas, desprazamentos e reagrupamentos forzosos en campos de concentración eufemísticamente denominados “aldeas modelo” e provocaron un éxodo masivo destas poboacións cara á fronteira mexicana. Para protestar publicamente contra a resolución que o

acepta como candidato, a artista percorre o perímetro de rúas que rodean o Palacio Nacional cunha almofia chea de sangue na que vai mollando os pés para deixar pegadas. Finalmente, Ríos Montt presentouse e quedou en terceiro lugar nas eleccións. Aínda que foi procesado e condenado por xenocidio e crimes contra a humanidade en 2013, posteriormente anulouse o xuízo por defectos de forma e quedou en liberdade.

S. O.

**IRENE GRAU** (Valencia, 1986)

*Constelación/Constellation*, 2016. Cortesía da artista

A práctica da pintura permitiulle a Irene Grau aplicar parámetros conceptuais tanto ao cadro, por veces tratado como un obxecto material, como á representación, entendida como unha síntese da percepción, como plano monocromático ou como transcripción en forma de trazos e liñas dun percorrido camiñado. Tanto o itinerario como o percorrido son materiais en bruto que permiten construír a obra, e á vez son ferramentas, metodoloxías de traballo e proceso para Irene Grau. No seu traballo, a idea de desprazamento aparece como un eixe central: conforma a práctica artística e o método de traballo. Hai un percorrido de acción, que pode ser entendido como performativo: a obra faise e prodúcese camiñando a través de camiños, na montaña ou no medio e medio da natureza, e por outra banda hai un desprazamento (con connotacións tamén performativas) de obras previamente realizadas e preparadas, como ocorre en *Incoherent Walk* (2019). *Constelación/Constellation* é un proxecto realizado en 2016 e consiste na presentación do percorrido realizado pola artista nos Pireneos a ambas as bandas da fronteira hispano-francesa, entre o cabo de Higer e Cap de Creus. Por unha banda, os treitos do percorrido aparecen como trazos individualizados que se presentan como un abecedario debuxístico e, por outra, nos debuxos dos mapas de cada un dos treitos, impresos en papel fotográfico e desprovistos de toda información topográfica, destaca a sinalética que se fai visible a modo de constelacións no ceo negro da montaña.

S. O.

# CAMINOS II

*Caminos* es un proyecto que aborda el hecho de caminar, andar, pasear y la vivencia del camino, el vagar, el itinerario y la peregrinación, como fenómenos y experiencias artísticas.

La *performance*, como reflejo de las contradicciones de la vida social, y la apertura conceptual hacia el paisaje, que en cuanto acción y mirada supone el *land art*, convierten a partir de los años setenta el hecho de caminar en un tema central del arte contemporáneo. Caminar es una acción que puede encerrar propósitos, intenciones y simbolismos muy diversos, desde la resistencia política a la opresión y las injusticias (las marchas y manifestaciones son, al fin y al cabo, formas de caminar), hasta iniciativas verdes de movilidad o motivaciones de orden personal. En la polisemia reside su fuerza.

El Antiguo Testamento es, en una parte muy importante, la historia de la peregrinación de un pueblo en busca de una tierra donde asentarse y vivir; la Odisea es el itinerario marítimo del regreso a casa de un guerrero; Gilgamesh, la epopeya mesopotámica, es el relato de un viaje iniciático en el que se descubre la amistad y la muerte, el miedo que esta despierta y el deseo de inmortalidad. La modernidad, que comienza con la apertura de nuevas rutas marítimas, trajo consigo una prolija literatura de viajes, en la que las aventuras, la verdad autobiográfica y la imaginación son ingredientes indisociables. Así ocurre, por ejemplo, en la *Peregrinação* de Mendes Pinto, de la que nunca sabremos si es verdaderamente una relación de viajes, una novela o una autobiografía, porque quizás lo es todo a la vez. *La divina comedia* de Dante señala, ya en sus primeros versos, la identidad de la experiencia del camino con el discurrir de la vida, marcando el peso de la enseñanza, el aprendizaje, la elevación, la educación y la construcción interior que la idea de camino representa en todas las civilizaciones. Es sobre todo la combinación de tiempo (duración) y espacio (recorrido) lo que se supone imprime, o al menos debiera imprimir, en las mejores condiciones, un profundo cambio cualitativo interior en las personas: el camino o *hacer un camino* es realizar una experiencia.

Y si hablamos de caminos, algo que inevitablemente nos lleva a pensar en viajes y peregrinaciones, hay uno que destaca entre todos ellos: el que conduce a los peregrinos desde todos los rincones de la Europa cristiana a Santiago de Compostela, no en vano conocido y por antonomasia nombrado simplemente como el Camino. Pero el Camino no es uno, sino la suma de muchos itinerarios que convergen en un mismo destino. Resulta sorprendente que el recorrido de las primeras grandes peregrinaciones cristianas a Tierra Santa y a

Roma, que son también las más indiscutibles desde el punto de vista histórico ya que están avaladas por la lógica doctrinal, no estuviera ligado a una o varias rutas precisas. Tampoco la peregrinación a La Meca estaba ligada a ningún itinerario preciso. Existen relatos de viajeros musulmanes que peregrinaron a La Meca, pero sus itinerarios son siempre individuales y discurren en paralelo a otros intereses, comerciales, políticos, culturales o religiosos. El Camino de Santiago, en cambio, dispone de múltiples itinerarios en torno a los cuales se ha ido construyendo una muy extensa red asistencial y religiosa (iglesias, ermitas y monasterios, siempre dedicados al culto del Apóstol). La ruta jacobea es probablemente una de las pocas grandes peregrinaciones que ha mantenido, históricamente y desde hace siglos con sus altos y bajos, el ritual físico de caminar, de andar, de ir a pie, de recorrer un itinerario simultaneando una experiencia física y una vivencia que puede ser interior, religiosa o más genéricamente espiritual. El Camino de Santiago puede ser una experiencia colectiva, pero es esencialmente una experiencia individual. Otras grandes peregrinaciones como La Meca, Jerusalén, Roma, Lourdes o Fátima se sirven habitualmente de la infraestructura proporcionada por las agencias de viajes, muchas de ellas especializadas en peregrinaciones, con el apoyo insustituible de un soporte religioso que proveen las mezquitas y las asociaciones islámicas, en el caso de La Meca, y las parroquias, círculos católicos, hermandades y asociaciones, en el caso de los destinos de peregrinación cristianos.

El CGAC, que se encuentra justamente a pocos metros de la antigua entrada del Camino a la ciudad de Compostela, denominada Porta do Camiño, ha construido una parte de su colección en torno a este fenómeno cuya relectura en la contemporaneidad ha sido constante y reiterada desde perspectivas formales y temáticas muy variadas. Por ese motivo son muchas las obras de la Colección CGAC que se vinculan a la idea y a la experiencia del caminar y, directa o indirectamente, al propio Camino de Santiago. Este proyecto expositivo pretende, por un lado, recoger y mostrar el legado que la Colección CGAC ha ido construyendo en torno al tema del camino y, por otro, seleccionar obras, artistas y proyectos especialmente significativos que han centrado su foco en la experiencia (emocional, ecológica, política o paisajística) del caminar. Todos ellos han ido marcando en las últimas décadas nuestra sensibilidad hacia el caminar y también hacia sus significados. Con todo, la muestra carece de voluntad enciclopédica o histórica; al contrario, su intención es fomentar en el visitante una experiencia visual basada en la diversidad y la pluralidad.

Con este fin *Caminos* pone en diálogo una serie de artistas y proyectos que históricamente han marcado las formas de visualizar el caminar y la evolución de la idea de camino. De este modo, espacios concebidos para ser recorridos a pie, como la Isla de las Esculturas de Pontevedra o el Museo al Aire Libre del Centro de Arte y Naturaleza de Huesca, conviven con propuestas más actuales de artistas pertenecientes a las últimas generaciones.

La muestra se articula en dos capítulos inmediatamente sucesivos en el tiempo pero que ocupan el mismo espacio y son complementarios. Se trata de una misma exposición que se presenta en dos tiempos o, dicho de otro modo, dos exposiciones sobre un mismo tema.

A continuación reproducimos una serie de textos en los que los comisarios, Alberto Carton y Santiago Olmo, abordan el trabajo de los participantes en esta segunda entrega del proyecto, *Camiños II*.



Alberto Carneiro: *Sobre o meu jardim*, 1998-1999. Colección CGAC. © Alberto Carneiro, VEGAP, Santiago de Compostela, 2021

**ALBERTO CARNEIRO** (São Mamede do Coronado, Santo Tirso, Portugal, 1937 - Oporto, Portugal, 2017)

*Sobre o meu jardim*, 1998-1999. Colección CGAC

La poética de lo matérico y gravitacional, lo efímero de una naturaleza restituida en el orden afectivo del respeto por el tacto implícito de cada elemento-objeto y por el empleo de lo que no fue inerte y que como tal se conserva en la esencia de lo no utilitario: todo esto está presente en la sensible exposición retrospectiva dedicada a Alberto Carneiro por el CGAC en 2001 o en los rotundos prismas maclados de *As árvores florescem en Huesca* (CDAN, chopera de Belsué, 2006).

*Sobre o meu jardim* es como un mandala de la espiritualidad aleatoria, de la semilla inherente a la conciencia de todo lo humano, condensado en un recorrido de interludios entre la madera y la densitometría de su vacío. Como en otras instalaciones mostradas ya en *Caminos I* (Richard Long en las geografías interpuestas y sobrevenidas de *Standing Stone Line*), las *peregrinaciones* pueden ser concisas en el entorno relacional de la obra artística como refugio impulsor de las tensiones reflexivas y la actitud perceptiva y delicada que este imprescindible creador portugués elaboró, practicó, abarcó y contuvo durante su larga trayectoria.

A. C.

**MARINA ABRAMOVIĆ y ULAY** (Belgrado, Serbia [antigua Yugoslavia] / Solingen, Alemania, 1943 - Liubliana, Eslovenia, 2020)

*The Lovers, The Great Wall Walk*, 1988-2010

Entre los años sesenta y setenta Ámsterdam se convierte en una ciudad extraordinariamente abierta y activa que atrae a artistas de todas partes del mundo. Allí se conocen Marina Abramović,

yugoslava, y Ulay (Frank Uwe Laysiepen), alemán, que forman equipo en sus *performance* y pareja en la vida real. Sus piezas, que han ejercido una poderosísima influencia, restablecían una centralidad para el cuerpo y su desnudez, introducían los resortes ocultos de la violencia para mostrar las contradicciones sociales y del comportamiento. En 1983 deciden poner fin a su colaboración artística y a su relación personal. *The Lovers*, es la *performance* con la que decidieron plasmar esta despedida: recorrer la Gran Muralla china cada uno desde un extremo para encontrarse en algún punto y allí separarse para siempre. Fueron necesarios cinco años de negociaciones con las autoridades chinas para obtener la autorización y durante la preparación de la *performance*, acudieron varias veces a la muralla para organizar con la burocracia china las etapas y establecer los lugares de descanso.

En China la Gran Muralla es también denominada el "dragón durmiente", con la cabeza en el este y la cola en el oeste. Abramović inicia su ruta en la cabeza del dragón, cerca del mar de Bohai, entre China y la península coreana, para dirigirse hacia el oeste; mientras que Ulay comienza a caminar en el extremo occidental, en el desierto de Gobi. El encuentro se realiza en un puente de piedra tras haber recorrido cada uno cerca de dos mil kilómetros durante 90 días, con un recorrido medio de 20 km diarios. Allí se abrazan brevemente y se separan. En 2010, con ocasión de una retrospectiva personal en el MoMA, Marina Abramović presentó su *performance The Artist Is Present*, sentada frente a una mesa, durante ocho horas al día, recibiendo una a una a personas del público a las que sostenía la mirada en silencio durante unos minutos. Uno de los asistentes fue Ulay.

S. O.



**FERNANDO CASÁS** (Gondomar, Pontevedra, 1946)

*Ashé II*, 1992. Colección CGAC

*A casa do Curupira*, 1992-1993. Colección CGAC

El paisaje crematístico que las intervenciones inusuales generan sobre las superficies particulares de lo preexistente: el territorio es una superficie de colonización, un hábitat comunicativo, verbalizado también desde la legibilidad de lo remoto o de lo próximo. Para Casás, en su genealógica exposición en el CGAC (*O agora xa foi e o denantes será*, 2013), en Piracés para el CDAN (*Árboles como arqueología*, 2003) o en la Isla de las Esculturas en Pontevedra (*Os 36 xustos*, 1999), el territorio es más que el lugar, más que la descripción por apropiación que pudiera generarse una vez particularizado: el territorio de la colmatación pero también de las desinencias, el territorio-enclave interviniente, definiéndose este desde las relaciones de equivalencia con las *prácticas situacionistas*. La simbiosis entre la naturaleza corruptible (la visceralidad de las materias inertes o las materias en descomposición, por tanto fugaces y temporales) y la naturaleza del espacio universalizado hacen de lo perdurable una entidad, y un compromiso. Desde Brasil hasta Galicia, la preocupación por lo que es propio en la intimidad converge en una constancia de la ética como ejemplo para la existencia y consistencia del ser humano. La objetividad, el conocimiento atendido hacia lo que nos pudiera parecer ajeno o distante (los caminos se generan para comunicarse en compromisos de pertenencia y alteridad), no deben condicionar el sentido del recurso hacia la memoria, pero tampoco hacia el presente que la concibe y reivindica. Los caminos de ida y vuelta como encadenamientos para una observación ejemplar de sus microcosmos genitivos.

A. C.

**JORGE BARBI** (A Guarda, Pontevedra, 1950)

Serie *El final aquí* (*A Volta dos Nove, Baredo, Pontevedra; La Pedraja, Montes de Oca, Burgos; Uclés, Cuenca; Monte da Penela, O Vicedo, Lugo; Barrancos de Puente Oñez, Segovia; Km. 4 de Fuentes de Nava a Frechilla, Palencia; Ponte do Barqueiro, Mañón, A Coruña; Ponte Vella, Castellana, A Coruña*), 2003-2008. Colección CGAC

*Terra nosa*, 1982-2015. Colección CGAC

Dentro del contexto artístico gallego, Jorge Barbi ha realizado una de las obras más complejas, personales y originales de su generación, abordando temáticas que van desde lo político a la ecología, sin desdeñar cuestiones meramente formales, alternando diferentes técnicas y herramientas, y adaptando (reinterpretando) a las necesidades de sus trabajos metodologías propias del arte político, el conceptual o el arte *povera*. *El final aquí* es una serie de cerca de sesenta fotografías que documentan paisajes de toda la geografía española en cuyo entorno fueron fusiladas sin juicio, o simplemente asesinadas, personas de toda extracción social desde los días inmediatamente sucesivos al golpe de Estado de 1936 y hasta el final de la Guerra Civil y mucho más allá con la consolidación e institucionalización de las políticas represivas del franquismo. Se trata pues de fotografías de paisajes, a veces abruptos, otras banales, y otras brutalmente bellos y melancólicos, hasta los que debieron caminar los condenados para encontrarse

con la muerte. Caminar para llegar a la muerte. El título hace referencia precisamente a una última mirada sobre la realidad antes de la muerte. Frente a la idea de la *primera mirada* que ha utilizado el arte como una medida de confrontación y diálogo con la tradición artística y su historia Jorge Barbi nos enfrenta a lo que ve y mira por última vez una persona que está a punto de morir ajusticiada arbitrariamente sin juicio. ¿En qué se puede pensar cuando estás a punto de morir asesinado, mientras te rodea un lugar cualquiera, conocido o desconocido, banal o espectacular? La paradoja es precisamente esta: la muerte inmediata frente a un paisaje que podemos contemplar al cabo del tiempo como una escena vacía. No podremos nunca saber qué pensaron antes de morir, pero cuando se indica que esos son lugares donde se cometieron asesinatos, ya no podemos contemplar el paisaje como una vista placentera, como un escorzo de naturaleza. Nuestra mirada ya no es neutral y percibe los paisajes ya teñidos de dolor y amargura. Pasa algo parecido a cuando contemplamos los paisajes que en otro tiempo fueron un campo de batalla. La naturaleza es neutral, pero ni nuestra mirada ni nuestra memoria pueden serlo.

El CGAC, en el marco de Proxecto Edición, publicó un libro que contiene las reproducciones de todas las fotografías así como un mapa de España con las localizaciones.

De Jorge Barbi también se exhibe una pieza muy singular, *Terra nosa* (1982-2015) producida por él para la muestra *Agrupar\_ desagrupar* (CGAC, 2016), que fue posteriormente donada a la colección por el propio artista. A modo de trinchera se disponen sacos de plástico transparente de diversas tierras de Galicia, con una gran variedad de colores. No hay duda de que la tierra tiñe y colorea los caminos.

S. O.

**JAUME PINYA** (Sóller, Islas Baleares, 1953)

*Serena*, 1992. Cortesía del artista

Jaume Pinya inició su carrera en los años setenta en el ámbito experimental de la poesía, la *performance*, el *mail art* y un cierto activismo, pero con el cambio de década, a principios de los ochenta, su práctica basculó hacia la pintura, aunque siempre con un marcado tono poético.

La obra de Jaume Pinya ha sido cuidadosa con lo pequeño en los formatos, humilde y *pobre* en el empleo de materiales y pigmentos naturales, y también se ha centrado en procedimientos de trabajo muy sencillos que combinan la contemplación con las variables duración y tiempo. Las pequeñas obras que se presentan en la muestra pertenecen a un momento de su trayectoria, muy reflexivo y meditativo, muy cercano a la vivencia directa de la naturaleza (el artista vive en un entorno natural privilegiado en Fornalutx, enclave situado en el valle de Sóller con un microclima y cubierto por cultivos de naranjos). Se trata de obras realizadas en el tránsito de los años ochenta a los noventa del siglo pasado, momento en el que produce numerosas series cada una con su signo de identidad. Las acuarelas que se muestran en *Camiños II* forman parte de una serie titulada *Serena* ("rocío" en catalán): el artista deja papeles de acuarela dispersos entre la hierba a lo largo de un camino al atardecer y los recoge a la mañana siguiente impregnados de la humedad del rocío, con las aguadas

tinturas de las hierbas y las flores húmedas, con las leves huellas de los insectos, para posteriormente en el estudio reinterpretar esa combinación de huellas y manchas con la acuarela. El proceso es tanto camino y recorrido (aleatorio e impreciso) en el sentido espacial, como duración (indeterminada, entre el anochecer y el alba) en el sentido temporal.

S. O.

**JAVIER VALLHONRAT** (Madrid, 1953)

Serie *Fricción límite* (*Alud #6, Alud #7*), 2013. Colección CGAC  
Serie *42 ° Norte* (*Proyección #20, Datos geográficos #21, Datos geográficos #22*), 2012. Colección Museo Universidad de Navarra  
*La sombra incisa*, 2016-2018. Cortesía de Aural Galería

Gran parte de su obra está marcada por una cierta idea de itinerario o recorrido en busca de un lugar o lugares, con una explícita pasión topográfica —también por la ingeniería y la arquitectura—, pero desde 2010 sus proyectos fotográficos se han centrado de una manera muy definida en el marco de la acción de caminar en la montaña, y específicamente en el macizo de la Maladeta, donde se asienta el mayor glaciar de los Pirineos. En 2010 inicia la serie *42 ° Norte*, tras visitar el archivo fotográfico de la Universidad de Navarra, donde se interesa por las imágenes y los recorridos en los Pirineos del vizconde Joseph Vigier, que es el primero en fotografiar en 1853 el macizo y el glaciar de la Maladeta, tras un ascenso desde la vertiente francesa. Esta serie, que establece un diálogo topográfico y de mirada con las imágenes de Vigier y sus recorridos, abrirá a otros capítulos que documentan desde el recorrido aspectos específicos de la montaña, la señalización de los itinerarios (*Deriva estándar*), los abrigos naturales en la roca (*Registro del margen*), los aludes y el conocimiento del movimiento de la nieve (*Fricción límite*) o los procesos de conocimiento del viento que han llevado a la predicción meteorológica (*Eolionimia*). Todos estos trabajos constituyen *Interacciones*, que como exposición fue presentada en el CGAC en 2015. Con un marco entre lo documental y el falso-documental, contrastan con el desarrollo de series posteriores que se engloban bajo el título *La sombra incisa*. En ellas, donde afloran las emociones y el temblor que produce la naturaleza en condiciones extremas, da un giro de tuerca más expresivo y experimental afloran las emociones y el temblor que produce la naturaleza en las condiciones extremas. En *Camiños II* se muestran tres fotografías de *42 ° Norte*, que recogen los datos topográficos de los recorridos y puntos de vista de Vigier y del propio Vallhonrat sobre reconstrucciones y maquetas del macizo, dos piezas de aludes de la serie *Fricción límite*, ambas pertenecientes a la Colección CGAC, y el vídeo que resume *La sombra incisa*.

S. O.

**JOSÉ LUIS SEARA** (Arcade, Pontevedra, 1957)

*Os camiños que non coñecemos*, 2016. Colección CGAC

Una de las cuestiones que pudieran formalizarse en términos de arte y contemplación es la del *romanticismo necesario*, expresión propia que indaga en la inmaterialidad e inconcreción para materializarse en el discurso de lo personal (característico y diferenciador) y de

su autosatisfacción. Los caminos del deseo son también los caminos de la constancia, de la tradición, de lo probablemente permanente por su radicalidad sustantiva en el concierto de las personalidades múltiples que se constituyen en sociedad. La *paisajización* de los caminos, además de los afectos que estos puedan transcribir durante su recorrido —los afectos como resguardo del tiempo que se deriva de su pasado— es una personalización de lo admirativo. Seara toma un ramaje imbricado, lo parcela, lo reparcela y lo acentúa, dorándolo y entonándolo como venosidad linfática, a su vez estimando ciertos colores próximos a los vectores computacionales. La asignación no cartesiana del orden inconcluso es una revuelta contra la doctrina de la represión, de la coerción y del asentimiento inhibido. Por eso, el *romanticismo necesario*: la fugacidad como valor no estricto y no vinculante, y cierto escapismo onírico en el que hallarse y desmedirse.

A. C.

**IGNACIO PÉREZ-JOFRE** (Madrid, 1965)

*Sin título*. De la serie *Dos suelos*, 2020. Cortesía del artista

Los recorridos de la marginalidad no superficial e indiscriminada: el tránsito del depósito urbano en un tiempo de tráficos acortados, de proximidad y barrio, en un barrido conceptual en el que el tiempo es un discurso de la huella y de su registro incisivo. Los caminos pueden ser un residuo de las constancias y de sus circunstancias, al igual que la síntesis de todo propósito, conseguido o no. Sobre la aceras aleatorias de Vigo, Pérez-Jofre, agiliza la arqueología de la presión del caminar, de los procesos indeterminados de la fricción, de lo vehicular, de la incerteza, del polvo y la contaminación, de lo físico y de lo motorizado, monitorizando y asimilando sobre los papeles las impresiones de los vestigios, el falso positivo en su doble vertiente, la visible y la invisible, como vertidos de las geografías horizontales y de sus enfrentamientos (el mapa específico de una superficie que ha sido construida para establecer jerarquías de las movilidades diferenciadas y sus capilaridades cívicas, aquí invertida y casi esgrafiada). Escenarios de las ciudades en las que las discriminaciones de las individualidades se transfieren en pátinas de sociabilidad distintiva y también silente y distante.

A. C.

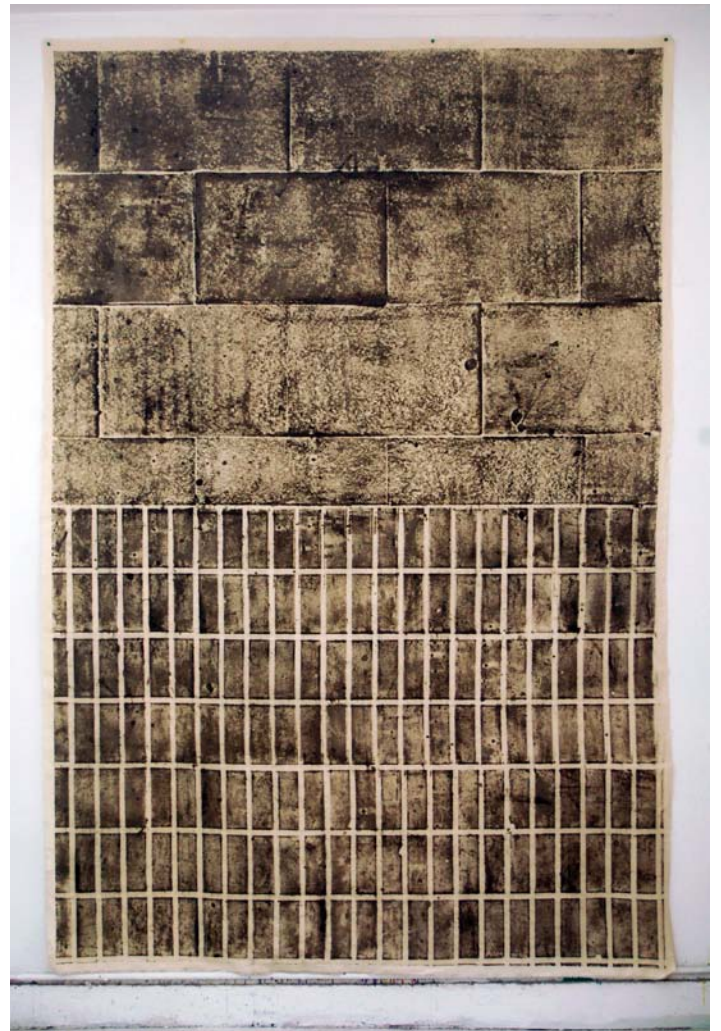
**CARMA CASULÁ** (Barcelona, 1966)

Serie *Al natural* (*Praia das Catedrais, Rocina, El Soplaio, Genoveses*), 2011-2020. Cortesía de la artista

Investigadora del paisaje, el trabajo fotográfico de Casulá trasciende el documento: es el ejercicio continuo de una caminante objetiva, profunda e intelectualmente analítica. Como en otras de sus series e instalaciones (*Piel ibérica, La línea del Jarama o TransEuropeas*, la rotundidad de sus enfoques sobre la naturaleza desnaturalizada (el *paisaje* iconoclasta de la degradación y el abuso, la colonización deshumanizada que fragiliza un medioambiente de manera no solo no ética, sino también malévola y de explotación interesada. La construcción de cierta ambivalencia sobre la ocupación de los territorios y la colmatación de sus *vacíos antrópicos*, así como su explotación abusiva incontrolada, legislada y ejecutada por los poderes políticos y económicos (ambivalencia que conduce al



Ignacio Pérez-Jofre: *Sin título*. De la serie *Dos suelos*, 2020. Cortesía del artista



deterioro cultural aupándose en prácticas nocivas de sobredesarrollo e inflación vinculadas a la vanidad estructural de la sociedad de consumo compulsivo e injustificado) se ve fortalecida por el fenómeno socioturístico que requiere hiperdotaciones en infraestructuras que complican o anulan otros esfuerzos de conservación del patrimonio (humano o natural, sin entrar en este momento en definiciones aceptables o conclusivas acerca de *lo natural* o *la naturaleza*). El paisaje, como camino del esfuerzo íntimo para enriquecer la panavisión personal de nuestra ontología sensible, y la entidad indiscutible del ejercicio de la crítica, como resultado de la acción combativa contra el desarraigo de la historia y la crisis de la razón y, por qué no, contra la banalización de la experiencia.

A. C.

#### ANDRÉS PINAL (Vigo, Pontevedra, 1969)

Serie *Faros* (*Illa Pancha, Cabo de San Cibrao (Punta Atalaia), Punta Frouxeira, Cabo Prior, Torre de Hércules, Punta Roncudo, Cabo de Laxe, Cabo Vilán, Cabo Touriñán, Cabo Fisterra, Cabo de Cee, Cabo Corrubedo, Punta Cabalo, Punta de Couso*), 2003. Colección CGAC

Esta selección de 14 fotografías pertenecientes a la serie *Faros* anotan las coordenadas de la geografía empática característica de las costas gallegas. Las costas son el camino de los encabalgamientos sonoros, lumínicos, de los destinos inciertos (exilios y emigraciones dolorosas como las erosiones de los océanos en las piedras nada serenas y

quebradas de los litorales occidentales). Los faros son los destellos que se conjugan en morse —la comunicación óptica que pudiera transcribir un campo de estrellas, un guiño ahora a Compostela— y en arquitectura para señalar (o balizar) los peligros pero también los amarres vitales de las conquistas y los encuentros, fortuitos o no. La profundidad anímica de la obra de Pinal (los cielos temperamentales y la inviolabilidad tonal y granítica de sus encuadres) establece una relación conjuntiva entre territorio y espacio adherido, pues los edificios de señales marítimas —no solo por sus emplazamientos en puntos definitorios de finales y ocasos, también por sus capacidades resueltas para erigirse en símbolos identitarios— resignifican la obra humana en sus variables antagónicas: los océanos como vacíos y las tierras como empeños. Y los verosímiles finisterres, atalayas históricas en las topografías de las itinerancias que decantan futuro y compromiso.

A. C.

#### REGINA JOSÉ GALINDO (Ciudad de Guatemala, Guatemala, 1974)

¿Quién puede borrar las huellas?, 2003. Prometeo Gallery

Entre finales de los años ochenta y mediados de los noventa, el complejo proceso (o más bien procesos, porque se trataba de acabar con conflictos civiles de diferente intensidad y naturaleza en cuatro países muy distintos a pesar de su tamaño y cercanía, Nicaragua, El Salvador, Honduras y Guatemala) de paz para Centroamérica empezó a dar sus frutos con el tímido y lento

surgimiento de sociedades civiles y, en el ámbito de la cultura, el afloramiento de iniciativas de fuerte contenido crítico. Regina José Galindo empieza como poeta y muy pronto se involucra en la escena artística, dirigiéndose hacia la *performance*, que también puede ser entendida como un desarrollo de la lectura poética. Sus *performance* denuncian directamente la violencia institucionalizada, la impunidad de los crímenes, las desigualdades y el racismo estructural del país, el menosprecio social por las mujeres y la hipocresía de la política al abordar los relatos de la violencia y de la guerra civil.

¿*Quién puede borrar las huellas?* Se enmarca en el momento en el que Efraín Ríos Montt regresa a la política guatemalteca como candidato en las elecciones. General golpista en los años ochenta, bajo su mandato ordenó y articuló contra la guerrilla la estrategia de la “tierra quemada” lo que supuso asesinatos y masacres indiscriminados de una violencia insostenible que supuso la destrucción de comunidades indígenas, desplazamientos y reagrupamientos forzosos en campos de concentración que tenían eufemísticamente el nombre de “aldeas modelo” que provocaron un éxodo masivo de estas poblaciones hacia la frontera mexicana. Para protestar públicamente contra la resolución que lo acepta como candidato, la artista recorre el perímetro de calles que rodean el Palacio Nacional con una palangana llena de sangre en la que va mojando sus pies para dejar huellas. Finalmente, Ríos Montt se presentó y quedó en tercer lugar en las elecciones. Aunque fue encausado y condenado por genocidio y crímenes contra la humanidad en 2013, posteriormente se anuló el juicio por defectos de forma y quedó en libertad.

S. O.

**IRENE GRAU** (Valencia, 1986)

*Constelación/Constellation*, 2016. Cortesía de la artista

La práctica de la pintura ha permitido a Irene Grau aplicar parámetros conceptuales tanto al cuadro, a veces tratado como un objeto material, como a la representación, entendida como una síntesis de la percepción, como plano monocromático o como transcripción en forma de trazos y líneas de un recorrido caminado. Tanto el itinerario como el recorrido son materiales en bruto que permiten construir la obra, y a la vez son herramientas, metodologías de trabajo y proceso para Irene Grau. En su trabajo, la idea de desplazamiento aparece como un eje central: conforma la práctica artística y el método de trabajo. Hay un recorrido de acción, que puede ser entendido como performativo: la obra se hace y se produce caminando a través de caminos, en la montaña o en medio de la naturaleza, y por otro lado hay un desplazamiento (con connotaciones también performativas) de obras previamente realizadas y preparadas, como ocurre en *Incoherent Walk* (2019). *Constelación/Constellation*, es un proyecto realizado en 2016 y consiste en la presentación del recorrido realizado por la artista en los Pirineos a ambos lados de la frontera hispano-francesa, entre el cabo de Híger y Cap de Creus. Por un lado, las etapas del recorrido aparecen como trazos individualizados que se presentan como un abecedario dibujístico y, por otro, en los dibujos de los mapas de cada una de las etapas, impresos en papel fotográfico y desprovistos de toda información topográfica, destaca la señalética que se visibiliza a modo de constelaciones en el cielo negro de la montaña.

S. O.

# PATHS II

*Paths* is a project that deals with the act of walking, hiking, strolling and the experience of the path, of wandering, of the itinerary and of pilgrimage, as artistic phenomena and experiences.

From the nineteen-seventies onwards, Performance Art, as a reflection of the contradictions of social life, and the conceptual openness towards the landscape implied by Land Art, as an action and a perspective, transformed the act of walking into a central theme of contemporary art. Walking is an action that can have many different purposes, intentions and symbolisms, from political resistance to oppression and injustice (marches and demonstrations are, after all, forms of walking), to green mobility initiatives or personal motivations. Its strength lies in its polysemy.

The Old Testament is, to a great extent, the history of a people's pilgrimage in search of a land in which to settle and live; the *Odyssey* is the maritime itinerary of a warrior's return home; Gilgamesh, the Mesopotamian epic, is the tale of a journey of initiation on which friendship and death are discovered, the fear this awakens, and the desire for immortality. The modern period, which starts with the opening up of new maritime routes, brought with it a prolific travel literature, in which adventures, autobiographical truth and the imagination are inseparable ingredients. This occurs, for example, in Mendes Pinto's *Peregrinação*; we will never know whether it is really a travelogue, a novel or an autobiography, as it is perhaps all of them the same time. The initial verses of Dante's *Divine Comedy* note the identification of the experience of the path with course of life, marking the weight of teaching, learning, uplifting, education and internal construction that the notion of the path represents in all civilisations. It is above all the combination of time (duration) and space (route) which is assumed to bring about, or at least should bring about, under optimal conditions, a deep inner qualitative change in people: the path or 'walking a path' is about undertaking an experience.

And speaking of paths, something which inevitably leads us to think of journeys and pilgrimages, there is one which stands out above all others: the one which leads pilgrims from all corners of Christian Europe to Santiago de Compostela, known, for good reason, simply and quintessentially as the *Camino*—the Way.

But the *Camino* is not monolithic, rather it is the sum of numerous itineraries which all converge in one single destination. It is somewhat surprising that the routes of the first great Christian pilgrimage to the Holy Land and to Rome—which are also

the most indisputable from a historical perspective, since they are supported by doctrinal logic—were not linked to one or more specific routes. Nor was the pilgrimage to Mecca linked to a specific itinerary. Tales exist of Muslim travellers making pilgrimages to Mecca, but their itineraries are always individual and run in parallel to other commercial, political, cultural or religious interests. The Way of St James, however, has a number of itineraries around which a highly extensive religious and care network has been constructed (churches, chapels and monasteries, always devoted to the worship of the Apostle). The Jacobean route is probably one of the few great pilgrimages which, historically and over the centuries with its ebbs and flows, has maintained the physical ritual of walking, of going on foot, of walking a path, combining a physical experience and a life experience which may be internal, religious or more generically spiritual. The Way of St James may be a collective experience, but it is essentially an individual one. Other great pilgrimages, such as those of Mecca, Jerusalem, Rome, Lourdes and Fatima, routinely make use of the infrastructure provided by travel agencies, many of which are specialised in pilgrimages, with the irreplaceable support of a religious framework provided by mosques and Islamic associations, in the case of Mecca, and parish churches, Catholic communities, brotherhoods and associations, in the case of the Christian pilgrimage destinations.

The CGAC—which is located just a few metres from the Porta do Camiño, the ancient entrance of the Way of St James into the city of Santiago—has constructed one part of its collection around this phenomenon, the re-reading of which, in modern times, has been constant and reiterated from highly very formal and thematic perspectives. For this reason, the CGAC Collection contains numerous works which are linked to the idea and experience of walking and, directly or indirectly, to the Way of St James itself. This exhibition project aims, on the one hand, to bring together and display the legacy that the CGAC Collection has constructed on the theme of walking and, on the other, to select particularly significant works, artists and projects that have focused on the experience (emotional, ecological, political or landscape) of walking. In recent decades, they have all marked our sensitivity towards walking and also towards its meanings. However, the exhibition is not intended to be encyclopaedic or historical; on the contrary, it intends to encourage the visitor to have a visual experience based on diversity and plurality.

To this end, *Paths* forms a dialogue between a series of artists and projects which, historically, have marked the ways of visualising walking and the evolution of the idea of the path. In this way, spaces conceived to be visited on foot, such as the Island of Sculptures in Pontevedra or the Open-Air Museum of the Art and Nature Centre in Huesca, coexist with more recent proposals by artists belonging to recent generations.

The exhibition is divided into two immediately successive chapters, which occupy the same space in the museum and function as complementary narratives. It is the same exhibition presented in two stages or, in other words, two exhibitions in one.

Below are a series of texts in which the curators, Alberto Carton and Santiago Olmo, address the work of the participants in this second episode of the project, *Paths II*.

**ALBERTO CARNEIRO** (São Mamede do Coronado, Santo Tirso, Portugal, 1937 - Oporto, Portugal, 2017)

*Sobre o meu jardim*, 1998-1999. CGAC Collection

The poetics of the material and gravitational, the ephemeral of a nature restored in the affective order of respect for the implicit touch of each object-element and for the use of that which was not inert and which, as such, is preserved in the essence of the non-utilitarian: all of this is present in the sensitive retrospective exhibition dedicated to Alberto Carneiro by the CGAC in 2001 or in the round, twinned prisms in *As arvores florescem in Huesca* (The Trees Bloom in Huesca) (CDAN, the poplar grove in Belsué, 2006).

*Sobre o meu jardim* (About My Garden) is like a mandala of random spirituality, of the seed inherent in the consciousness of everything that is human, condensed into a journey of interludes between wood and the densitometry of its emptiness. As in other installations previously exhibited in *Paths I* (Richard Long in the overcoming interposed geographies of *Standing Stone Line*), 'pilgrimages' can be concise in the relational environment of the artistic work as a refuge which drives the reflective tensions and the perceptive, sensitive attitude that this essential Portuguese creator developed, practised, encompassed and sustained throughout his extensive career.

A. C.

**MARINA ABRAMOVIĆ and ULAY** (Belgrade, Serbia [former Yugoslavia], 1946 / Solingen, Germany, 1943 - Ljubljana, Slovenia, 2020)

*The Lovers, The Great Wall Walk*, 1988-2010

Between the nineteen sixties and seventies, Amsterdam was transformed into an extraordinarily open and active city that attracted artists from all over the world. It was here that the Yugoslav Marina Abramović and the German Ulay (Frank Uwe Laysiepen) met, forming a team in their performances and a couple in real life. Their pieces, which have been highly influential, restored a centrality for the body and its nakedness, and introduced the hidden mechanisms of violence to underscore social and behavioural contradictions. In 1983, they decided to put an end to their artistic collaboration and personal relationship. *The Lovers* is the performance with which they resolved to capture this farewell: to walk the Great Wall of China, each one from the opposite end, to meet each other at some point, and from there to part for ever. It took five years of negotiations with the Chinese authorities to secure authorisation, and during the preparations for the performance, they visited the wall several times to organise the stages with the Chinese bureaucracy and to establish resting places.

In China, the Great Wall is also called the 'sleeping dragon,' with its head in the east and the tail in the west. Abramović began her route at the head of the dragon, near the Bohai Sea, between China and the Korean peninsula, in order to head west; while Ulay set off from the western end, in the Gobi Desert. The meeting took place on a stone bridge after each one had travelled around two thousand kilometres over 90 days, with an average journey of 20 kilometres per day. There they briefly embraced and then went their separate ways. In 2010, on the occasion of a personal retrospective at the MoMA, Marina Abramović presented her performance *The Artist Is Present*, sitting at a table for eight hours a day, receiving

members of the public one by one, and silently holding their gaze for a few minutes. One of the members of the public was Ulay.

S. O.

**FERNANDO CASÁS** (Gondomar, Pontevedra, 1946)

*Ashé II*, 1992. CGAC Collection

*A casa do Curupira*, 1992-1993. CGAC Collection

The crematistic landscape that unusual interventions generate on the specific surfaces of the pre-existing: the territory is a surface of colonisation, a communicative habitat, also verbalised from the legibility of the remote or of the immediate. For Casás, in his genealogical exhibition in the CGAC (*O agora xa foi e o denantes será*, 2013), in Piracés for the CDAN (*Árboles como arqueología* (Trees as Archaeology, 2003) or on the Island of Sculptures in Pontevedra (*Os 36 xustos* [The 36 Righteous], 1999), the territory is more than the place, more than the description by appropriation that could be generated once it has been particularised: the territory of filling but also of endings, the intervening enclave-territory, with this being defined from relations of equivalence with situationist practices. The symbiosis between the corruptible nature (the viscosity of inert matter or matter that is decomposing, and thus fleeting and temporal) and the nature of universalised space render the endurable an entity, and a commitment. From Brazil to Galicia, concern for one's own privacy converges in an ethical constancy as an example for the existence and consistence of the human being. Objectivity, the knowledge addressed towards what, to us, may seem alien or distant (paths are generated for communicating in commitments of belonging and otherness), must not condition the meaning of the recourse to memory, but towards the present that conceives and claims it neither. The outward and return paths as linkages for an exemplary observation of their genitive microcosms.

A. C.

**JORGE BARBI** (A Guarda, Pontevedra, 1950)

*Series El final aquí* (*A Volta dos Nove, Baredo, Pontevedra; La Pedraja, Montes de Oca, Burgos; Uclés, Cuenca; Monte da Penela, O Vicedo, Lugo; Barrancos de Puente Oñez, Segovia; Km. 4 de Fuentes de Nava a Frechilla, Palencia; Ponte do Barqueiro, Mañón, A Coruña; Ponte Vella, Castellana, A Coruña*), 2003-2008. CGAC Collection

*Terra nosa*, 1982-2015. CGAC Collection

Within the context of Galician art, Jorge Barbi has performed one of the most complex, personal and original works of his generation, addressing themes ranging from the political to the ecological, without dismissing purely formal issues, alternating between different techniques and tools, and adapting (reinterpreting) methodologies typical of political, conceptual art or Arte Povera to the needs of his works. *El final aquí* (The End Here) is a series of almost sixty photographs documenting landscapes from all over Spain in whose setting people of all social extractions were summarily executed or simply killed, from the days immediately following the coup d'état of 1936 until the end of the Civil War, and much further beyond, with the consolidation and institutionalisation of the repressive policies of Franco. These are photographs of landscapes, some abrupt, some banal, and others which are brutally beautiful and melancholy, even those which the condemned had to walk to meet their deaths.



Fernando Casás: *Ashé II*, 1992. CGAC Collection

Walking to reach death. The title refers precisely to a last look upon reality before death. As opposed to the idea of the 'first look' that art has employed as a measure of confrontation and dialogue with the artistic tradition and its history, Jorge Barbi confronts us with what a person who is about to die, executed arbitrarily without judgement, sees and looks at for the final time. What must be going through your mind when you are about to be killed, while your surroundings could be any place, known or unknown, banal or spectacular? The paradox is precisely that: immediate death before a landscape that we can contemplate after the passing of time as an empty scene. We will never be able to know what they were thinking before meeting their fate, but when we are told that these are places where atrocities were committed, we can no longer see the landscape as a pleasant sight, but as a foreshortening of nature. Our gaze is no longer neutral, and it perceives landscapes stained with pain and bitterness. Something similar happens when we look at the landscapes that were once battlefields. Nature is neutral, but neither our gaze nor our memory can be so.

The CGAC, in the setting of Proxecto Edición, published a book containing reproductions of all the photographs, as well as a map of Spain with the locations.

Another unique piece from Jorge Barbi on display is *Terra nosa* (Our Land, 1982-2015), which was produced for the exhibition *Agrupar\_desagrupar* (CGAC, 2016), and which the artist himself subsequently donated to the collection. Transparent plastic bags containing different soils from Galicia, with a variety of colours, are laid out in the form of a trench. There can be no doubt that the soil stains and colours paths.

S. O.

### **JAUME PINYA** (Sóller, Balearic Islands, Spain, 1953)

*Serena*, 1992. Courtesy of the artist

Jaume Pinya began his career in the nineteen seventies, in the experimental setting of poetry, performance and mail art, along with certain activist practices, but with the change of decade, in the early eighties his activity shifted towards painting, but always with a strong poetic tone.

Pinya's work is careful, with the smallness of format, humble and 'poor' in the use of natural materials and pigments, and he has focused on very simple working procedures that combine contemplation with the variables of duration and time.

The small works on show in the exhibition belong to a highly reflective and meditative moment in his career, very close to the direct experience of nature (the artist lives in a privileged natural setting, in Fornalutx, located in the valley of Sóller, with its own micro-climate and covered by orange groves). These are works produced during the passage from the eighties to the nineties, at which time he produced numerous series, each with its sign of identity. The watercolours on display in *Paths II* are part of a series entitled *Serena* ('few' in Catalan): the artist leaves watercolour papers strewn among the grass along a path at sunset and picks them up the following morning, impregnated with the moisture of the dew, with the watery stains of herbs and wet flowers, with the slight traces of insects, in order to then, in the studio, reinterpret that combination of prints and stains with watercolour. The process is both path and journey (random and imprecise) in the spatial sense, and duration (indeterminate, between dusk and dawn) in the temporal one.

S. O.

**JAVIER VALLHONRAT** (Madrid, Spain, 1953)

Series *Fricción límite* (*Alud #6, Alud #7*), 2013. CGAC Collection  
Series *42 ° Norte* (*Proyección #20, Datos geográficos #21, Datos geográficos #22*). University of Navarre Museum Collection

*La sombra incisa*, 2016-2018. Courtesy of Aural Galería

Much of his work is marked by a certain idea of itinerary or travel in search of a place or places, with an explicit passion for topography, as well as for engineering and architecture, but since 2010 his photographic projects have focused very definitely on the framework of the action of walking in the mountains, and specifically in the Maladeta Massif, where the largest glacier in the Pyrenees is to be found. In 2010, he began the series *42 ° Norte* (*42 ° North*), after visiting the University of Navarre photographic archive, where his interest was piqued by the images and the tours in the Pyrenees of Viscount Joseph Vigier, who, in 1853, was the first person to photograph the Maladeta Massif and the glacier, after ascending from the French side. This series, which establishes a topographic and visual dialogue with Vigier's images and his routes, would give rise to other chapters that document, from the route, specific aspects of the mountain, the signposting of the itineraries (*Deriva estándar* [Standard Drift]), the natural shelters in the rock (*Registro del margen* [Margin Register]), avalanches and knowledge of the movement of the snow (*Fricción límite* [Extreme Friction]) or the wind knowledge processes that have led to weather forecasting (*Eolionimia*). Together, all of these works constitute *Interacciones* (Interactions), which was presented as an exhibition in the CGAC in 2015. With a framework somewhere between documentary and false-documentary, they contrast with the development of later series which are grouped under the title *La sombra incisa* (The Incisive Shadow). In them, where the emotions and the tremor that nature produces in extreme conditions emerge, he offers a more expressive and experimental turn of the screw.

In *Paths II*, three photographs of *42 ° Norte* are on display, which include the topographic data of the routes and perspectives of Vigier, and of Vallhonrat himself, on reconstructions and models of the massif, two pieces on avalanches from the series *Fricción límite*, both belonging to the CGAC Collection, and the video summary of *La sombra incisa*.

S. O.

**JOSÉ LUIS SEARA** (Arcade, Pontevedra, Spain, 1957)

*Os camiños que non coñecemos*, 2016. CGAC Collection

One of the questions that could be formalised in terms of art and contemplation is that of 'necessary romanticism,' a characteristic expression that examines immateriality and inconcretion in order to be crystallised in the discourse of the personal (characteristic and differentiating) and of its self-satisfaction. The paths of desire are also the paths of constancy, of tradition, of that which is probably permanent owing to its substantive radicalism in the concert of the multiple personalities that are constituted in society. The turning of paths into 'landscapes,' in addition to the affections that they may transcribe during their journey—affections as a safeguard for time which derives from their past—is a personalisation of the admirable. Seara takes an interwoven system of branches, plots it, re-plots it and emphasises it, gilding it and stating it as lymphatic venosity, at the same time as estimating certain colours close to computational vectors. The non-Cartesian assignment of inconclusive order is

a revolt against the doctrine of repression, of coercion and of uninhibited assent. Hence, the 'necessary romanticism': transience as a non-strict, non-binding value, and certain dreamlike escapism in which to find oneself and to overreach.

A. C.

**IGNACIO PÉREZ-JOFRE** (Madrid, Spain, 1965)

*Untitled*. From the series *Dos suelos*, 2020. Courtesy of the artist

The routes of non-superficial, indiscriminate marginality: the transit of the urban depository in a time of curtailed traffic, of proximity and neighbourhood, in a conceptual sweep in which time is a discourse of the imprint and of its incisive record. Paths can be a remnant of constancies and of their circumstances, as well as the synthesis of all purposes, achieved or not. On the random pavements of Vigo, Pérez-Jofre, expedites the archaeology of the pressure of walking, of the indeterminate processes of friction, of the vehicular, of uncertainty, of dust and of pollution, of the physical and of the motorised, monitoring and assimilating on paper the impressions of the vestiges, the false positive in its dual aspect, the visible and the invisible, as outpourings from horizontal geographies and their confrontations (the specific map of a surface that has been constructed to establish hierarchies of differentiated mobilities and their civic capillarities, here inverted and almost in the form of graffiti). Scenarios of cities in which the discriminations of individualities are transferred in patinas of distinctive and also silent, distant sociability.

A. C.

**CARMA CASULÁ** (Barcelona, Spain, 1966)

Series *Al natural* (*Praia das Catedrais, Rocina, El Soplao, Genoveses*), 2011-2020. Courtesy of the artist

A landscape researcher, Casulá's photographic work transcends the document: it is the continuous exercise of an objective, profound and intellectually analytical walker. As in other series and installations (*Piel ibérica* [Iberian Skin], *La línea del Jarama* [The Line of the Jarama] or *TransEuropeas* [Trans-European]), the emphatic nature of her approaches to denatured nature (the iconoclastic 'landscape' of degradation and abuse, the dehumanised colonisation that undermines an environment, not only in a non-ethical manner, but one that is also malevolent and of selfish exploitation. The construction of a certain ambivalence around the occupation of territories and the filling of their 'anthropic voids,' as well as the uncontrolled abusive exploitation thereof, legislated for and executed by the political and economic powers (ambivalence leading to cultural deterioration through harmful practices of over-development and inflation linked to the structural vanity of the compulsive and unjustified consumer society) is reinforced by the phenomenon of socio-tourism which entails hyper-investment in infrastructures that hinder or cancel out other efforts to conserve the heritage (human or natural, without entering at this point into acceptable or conclusive definitions of 'nature' or 'the natural'). The landscape, as a path of intimate effort to enrich the personal panavision of our sensitive ontology, and the undisputed entity of the exercise of criticism, as a result of the combative action against the uprooting of history and the crisis of reason and, why not, against the trivialisation of experience.

A. C.



**ANDRÉS PINAL** (Vigo, Pontevedra, Spain, 1969)

Series *Faros* (*Illa Pancha, Cabo de San Cibrao (Punta Atalaia), Punta Frouxeira, Cabo Prior, Torre de Hércules, Punta Roncudo, Cabo de Laxe, Cabo Vilán, Cabo Touriñán, Cabo Fisterra, Cabo de Cee, Cabo Corrubedo, Punta Cabalo, Punta de Cousa*), 2003. CGAC Collection

This selection of 14 photographs belonging to the *Faros* series records the coordinates of the typical empathic geography characteristic of the Galician coasts. The coasts are the path of the sonorous, luminous overlappings, and uncertain destinations (exiles and painful emigrations such as the erosions of the oceans on the anything-but serene, broken stones of the western seaboard). Lighthouses are flashes conjugated in morse code—the optical communication that could transcribe a field of stars, here a nod to Compostela—and in architecture to signal (or to beacon) the dangers but also the vital moorings of conquests and encounters, fortuitous or not. The emotional depth of Pinal's work (the temperamental skies and the tonal and granitic inviolability of his framing) establishes a conjunctive relationship between territory and bound space, as these maritime signal constructions—not only owing to their locations in defining points of ends and sunsets, but also because of their resolute capability to become symbols of identity—re-signify human work in their opposing variables: oceans as empty and territories as endeavours. And the plausible Finisterres, historical watchtowers in the topographies of the itinerances that determine future and commitment.

A. C.

**REGINA JOSÉ GALINDO** (Guatemala City, Guatemala, 1974)

*¿Quién puede borrar las huellas?*, 2003. Prometeo Gallery

Between the late nineteen eighties and the mid-nineties, the complex peace process (or rather processes, as it addressed ending civil conflicts of different intensities and natures in four very different countries, despite their size and proximity: Nicaragua, El Salvador, Honduras and Guatemala) for Central America began to bear fruit, with the slow, hesitant emergence of civil societies and, in the field of culture, the emergence of initiatives with a strong critical content. Regina José Galindo started out as a poet and very soon became involved in the artistic scene, making her way toward performance, which can also be understood as a development of poetic reading. Her performances are direct denunciations of institutionalised violence, impunity for crimes, inequalities and structural racism in the country, social contempt for women, and hypocrisy in politics in addressing the stories of violence and civil war.

The context of *¿Quién puede borrar las huellas?* is the moment when Efraín Ríos Montt returned to Guatemalan politics as a candidate in the election. A general in the nineteen eighties coup who ordered and organised the 'scorched earth' strategy against the guerrillas, which translated into indiscriminate killings and massacres of appalling violence that entailed the destruction of entire indigenous communities, forced displacements and re-groupings in concentration camps, euphemistically called 'model villages,' which led to a massive exodus of these populations to the Mexican border. In order to publicly protest against the resolution that accepted him as a candidate, the artist walks the perimeter of streets surrounding the National Palace carrying a blood-filled basin into which she dips her feet in order to leave footprints. In the end, Ríos Montt stood in the elections and finished in third place. Even though he was indicted and convicted of genocide and crimes against humanity in 2013, owing to procedural defects the trial was subsequently annulled and he walked free.

S. O.

**IRENE GRAU** (Valencia, Spain, 1986)

*Constelación/Constellation*, 2016. Courtesy of the artist

The practice of painting has enabled Irene Grau to apply conceptual parameters to both the painting itself, at times treated as a material object, and to representation, understood as a synthesis of perception, as a monochromatic plane or as a transcription in the form of strokes and lines of a trodden path. For Irene Grau, both the itinerary and the route are raw materials that allow the construction of the work, at the same time as they are tools, work methodologies and a process. In her work, the idea of displacement appears as a core theme: it shapes artistic practice and the method of work. There is a route of action, which can be understood as performative: the work done and produced by walking along paths, in the mountain or in the midst of nature; and on the other hand, there is a displacement (also with performative connotations) of works previously made and prepared, as occurs in *Incoherent Walk* (2019). *Constelación/Constellation* is a project she carried out in 2016 and consists of the presentation of the tour the artist undertook in the Pyrenees, on both sides of the Spanish-French border, between Cape Higuier and Cap de Creus. On the one hand, the stages of the route appear as individualised strokes presented as a cartographic alphabet; and, on the other, in the drawings of the maps of each stage, printed on photographic paper and bereft of any topographical information, the signage that is visible in the form of constellations in the black mountain sky is highlighted.

S. O.

## ARTISTAS

Marina Abramovic & Ulay

Jorge Barbi

Alberto Carneiro

Fernando Casás

Carma Casulá

Regina José Galindo

Irene Grau

Ignacio Pérez-Jofre

Andrés Pinal

Jaume Pinya

José Luis Seara

Javier Vallhonrat

## XUNTA DE GALICIA

Presidente da Xunta de Galicia  
Alberto Núñez Feijóo

Conselleiro de Cultura, Educación e Universidade  
Román Rodríguez González

Secretario xeral técnico  
Manuel Vila López

Secretario Xeral de Cultura  
Anxo M. Lorenzo Suárez

## CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

Director  
Santiago Olmo

Xerente  
Marina Álvarez Moreira

## EXPOSICIÓN

Comisariado  
Alberto Carton e Santiago Olmo

Coordinación  
Cruz Provecho

Rexistro  
Teresa Jácome

Traducións  
Jesús Riveiro Costa, David M. Smith

Montaxe  
David Garabal (CGAC)

Deseño  
Cecilia Labella

Co apoio da Axencia Turismo de Galicia,  
Xacobeo Galicia 21-22

---

# CGAC

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

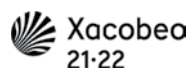
Ramón del Valle Inclán 2

15703 Santiago de Compostela

cgac@xunta.gal / www.cgac.xunta.gal

aberto de martes a domingo

de 11 a 20 h [luns pechado]



Xacobeo  
21-22



XUNTA  
DE GALICIA