

CULTIVAR INCERTEZAS

REFORMULAR O ESPAZO /
CONMOCIONAR A MIRADA

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

18 febreiro - 23 maio 2021

Planta baixa, planta primeira

A exposición *Cultivar incertezas. Reformular o espazo / conmocionar a mirada* mostra unha selección significativa de traballos plásticos realizados por alumnos formados na Facultade de Belas Artes de Pontevedra ao longo do seu xa superado primeiro cuarto de século de actividade. Seleccionáronse trinta artistas que cobren o arco temporal das diferentes promocións, desde os licenciados nos primeiros anos de existencia da facultade ata os que aínda están a finalizar, agora mesmo, a súa etapa formativa. Cada artista está representado na exposición por unha obra, ou conxunto de obras, de especial relevancia dentro do conxunto da súa traxectoria; na súa gran maioría optouse por obras xa adquiridas por museos, institucións e coleccións privadas, moitas delas pertencentes á propia Colección CGAC, para pechar así o círculo do imprescindible apoio social e institucional á produción artística.

Os cinco lustros de diferenza que hai entre os artistas licenciados nas primeiras promocións e os que aínda terminarán a súa primeira etapa de formación académica este mesmo ano supoñen case o cómputo de tempo dun salto de xeración (aqueles mozos que ían facer “30 anos no 2000”, fixeron 50 no 2020); de forma que assistiremos tamén no despregamento deste conxunto de proxectos a algo que se aproxima bastante a unha nova substitución xeracional, con todos os cambios de modelo que isto implica.

Cultivar incertezas. Reformular o espazo / conmocionar a mirada elabora unha panorámica aberta desas tres décadas de frutífero labor da Facultade de Belas Artes de Pontevedra, un abano que cobre o tramo temporal do cambio de século, un momento de profundas modificacións das prácticas artísticas en todas as súas facetas e derivacións: estéticas, filosóficas, tecnolóxicas, políticas e sociais, e por riba todos os aspectos puramente formais e morfolóxicos. Un tempo convulso no que parecemos xa definitivamente instalados e para o que nos vai resultar máis necesario que nunca ese exercicio de memoria recente: unha relectura dos termos dunha ecuación,



formulada no máis inmediato pasado, que debuxa o noso rostro presente e xa imaxina os trazos do que virá.

Boa parte dos artistas formados na Facultade de Belas Artes de Pontevedra veñen desenvolvendo un traballo ben asentado nos circuitos expositivos e gozan xa dunha consolidada visibilidade, outros, os máis novos, están aínda comezando a súa andaina; pero, sen dúbida, uns e outros achegarán a este proxecto a súa particular visión do campo de conflitos e tensións irremediamente non resoltas en que se converteron as prácticas artísticas nestas primeiras décadas do século XXI. Todos de forma distinta, e cada un á súa maneira, *poñen en obra* a idea de que o traballo plástico non é senón a continuación das tarefas do pensamento con outros medios.

As estratexias para emprender esta tarefa serán tan diferentes —e mesmo, en moitas ocasións, contrapostas— como numerosos os artistas e persoais os seus proxectos. E poden materializarse tanto nas intervencións pictóricas realizadas por Erik Balbuena con extintores de incendios modificados, nun claro exercicio de síntese que une a contención cromática e xestual da abstracción clásica cos procedementos e a linguaxe do muralismo urbano, expandindo os recursos retóricos do graffiti a través dunha redución radical da pintura á súa xestualidade primaria, á súa estrita elementalidade, e levándoa á grande escala das intervencións murais urbanas cun sorprendente resultado de gran delicadeza plástica; como nos suxestivos *Vanitas* de Rut Massó, un motivo clásico da arte occidental que atravesou xa moi diferentes épocas históricas e maneiras estilísticas, dando conta en cada unha delas da ineludible e solitaria caída do ser humano na melancolía da desilusión e a finitude, e que agora a artista aborda con certas doses sarcasmo contemporáneo, presentando os seus *anxos sedentos* como imaxe perfecta da imposibilidade do desexo nun mundo que nos regatea calquera seguridade ontolóxica: nas súas obras vémonos reflectidos como incorpóreos narcisos asomados a unhas augas que non os rozarán. Cun virtuosismo pictórico moi



Almudena Fernández Fariña: *Banzai*, 2017. Colección CGAC. © Almudena Fernández Fariña, VEGAP, Santiago de Compostela, 2021

fóra do común, Rut Massó regálanos un verdadeiro conxunto de manifestos existenciais traducidos en imaxes. E é que, a pesar da mocidade de moitos dos seus autores, un certo ton lutuoso parece tinguir de escuros sentimentos numerosas obras desta exposición, como é o caso de *Escenografía complementaria* (2008) de Mónica Cabo, un parque de xogos infantís que a artista, mediante unha simple redución cromática —un total escurecemento—, transformou en eficaz dispositivo desregulador e dispensador de máscaras para o xogo de identidades, convertendo o espazo infantil nunha escenografía, próxima á gaiola ou ao alxube, que convida a explorar os propios medos. Como afirma a propia artista, *Escenografía complementaria* exponse como unha estrutura de acción, un espazo lúdico onde se configuren identidades, un escenario onde poder xogar ou actuar; onde cada un é libre de interpretar o seu papel e desenvolver un determinado rol. Tons lutuosos que comparte coa pintura sobre espello de Álvaro Negro, titulada significativamente *Cuadro-tumba* (2014), que incide unha vez máis na súa vontade de seguir operando coa pintura despois da pintura (aínda que en ocasións se sirva para iso de medios estritamente videográficos), e convidanos a participar nun dos seus habituais diálogos cos xéneros pictóricos para ofrecernos nesta obra un fastoso exercicio de clarescuro barroco, un *vanitas* abstracto que nos seus reflexos nos inclúe e cos seus trazos nos concirne. Elaboradas nun código totalmente diferente preséntansenos as obras de Almudena Fernández Fariña, unha colección de pinturas recentes que supoñen un xiro importante respecto de producións anteriores. Obras de cores recargadas que, mantendo o recurso xa clásico no seu traballo das superposicións e transparencias e incidindo de novo nos motivos ornamentais que quizá poidan ser lidos en clave de clixé de xénero, abordan desde unha perspectiva crítica o consumo masivo e indiscriminado de imaxes que todos os valores disfrazan e confunde. E cinguíndose aínda ao campo do estritamente pictórico cabe atopar rexistros moi afastados das anteriores propostas: Manuel Eirís investiga desde hai moitos anos, cos seus monocromos, os procesos

materiais e mentais das prácticas pictóricas, a desocultación e o concepto de pegada e permanencia: campos de cor invisibilizados por sucesivas superposicións funcionan como marcadores da disolución/construción da memoria e a corrosión do paso do tempo. As escenas nocturnas de Juan Rivas parecen reforzar a tese de que a pintura renace con forza despois de cada morte autoimposta. É a súa unha celebración gozosa da pintura, unha demostración da pertinencia da mímese desde unha perspectiva contemporánea; poñendo a proba a idea de verosimilitude habitualmente asociada a un xénero tradicional como a paisaxe, leva a cabo esta exploración desde o interior da propia pintura e utilizando os medios que lle son máis específicos: pasta, arrastre, pincelada, veladura, clarescuro. *Luz que nunca se apaga* é o título desta serie de cadros, na que moitos de nós poderemos recoñecer o latido ameazador das ensombrecidas paisaxes periurbanas que, ao luscofusco, nutren de fantasiosas ameazas os nosos soños infantís. Nun cruzamento de camiños entre pintura, escultura e arquitectura atópanse os volumes policromados de Mar Vicente, formas xeométricas moi simplificadas que irrompen no espazo arquitectónico impoñendo a presenza do seu radical cromatismo, modificando as perspectivas e recolocando o espectador para buscar a complicidade da súa mirada.

O cuestionamento dos roles sexuais e o desvelamento as políticas de xénero foron unha das liñas de actuación cunha presenza máis sólida nas aulas e talleres da facultade de Belas Artes, e numerosas as artistas que desenvolveron o seu traballo nesa dirección. Basilisa Fiestras é unha creadora que desde os seus inicios estivo comprometida coas prácticas artísticas feministas, especificamente con aquelas que entenden o corpo como suxeito político e soporte de significación; co seu traballo marcará a acción de vestirse-espírse como campo de xogo semiótico: superficie de fricción dos significantes. A indumentaria entendida como escultura e segunda pel que modifica a categorización existencial do soporte. Outra artista que traballou en profundidade a relación corpo-vestimenta desde os seus aspectos máis directamente relacionados co mundo da moda é Teresa Búa; cun claro carácter performativo, as súas accións adoitan incidir na exposición física e mental da propia artista como ferramenta de autoconecemento. Presente nesta exposición con dúas obras, *Seseo* (2019) e *Jeada* (2014), coas que, partindo das variacións fonolóxicas características da área costeira occidental de Galicia, onde se atopa o seu lugar de nacemento, emprende unha exploración —non exenta de ironía— acerca das narrativas identitarias que nos configuran. Mar Ramón Soriano situou o corpo, o corpo feminino, como eixo de boa parte dos seus traballos. Nas súas instalacións os omnipresentes elementos cerámicos funcionan —mesmo cromaticamente— como réplica e cifra do corpo exposto, ao que se lle arman precarios refuxios con obxectos connotados do enxoval doméstico. O material cerámico achega ao conxunto significativa da obra dúas das súas características máis esenciais: maleabilidade e fragilidade. Sandra Varela traballou tamén sobre a sobreexposición mediática do corpo feminino e a súa sexualización. O preséntase nese contexto como espello en negativo do corpo ausente. Novas modalidades de interacción, novas (re)presentacións do íntimo, nas que os corpos e os seus conflitos son substituídos polas súas imaxes e proxeccións psíquicas.

Coas súas *Cariátides* Marta Lorenzo reforza o cuestionamento dos roles simbólicos do corpo feminino. Con trazas de esculturas

clásicas, estas figuras femininas derrubadas contradín o enunciado do título e a función arquitectónica que implica, aínda que manteñan certa relación con capiteis e outros apeiros construtivos. O material utilizado para a realización deste grupo escultórico (pasta de azucre) fortalece de forma admirable os postulados da obra, á vez que, de forma sorprendente, conserva os valores cromáticos e táctiles do mármore aludido e eludido. As *videoperformances* de Verónica Vicente, que seica xa poidamos denominar *videoesculturas*, sitúan de novo o corpo no centro da acción artística; neste caso trátase dun corpo velado que se oculta tras unha coidada e luxosa posta en escena, e que só ante unha atenta mirada desvelará indicios dos seus perfís antropomórficos cuns movementos, case esbozos de pasos de danza, nos que parece aflorar unha agónica vontade de afirmación. Tamén nos traballos de Amaya González Reyes cabe destacar a importancia do performativo e a presenza física da artista como elemento xerador da obra a través dun contacto directo co espectador. Esa relación dinámica e procesual co espectador será o mecanismo da súa obra *Tender a rede (trampa escultórica)* (2011), un espazo definido por unha malla metálica de protección anti cortes que envolve e cativa o espectador coas súas belas texturas e unha finxida levidade de cendal. Os xogos de interacción pintura-escultura convertéronse desde hai tempo nun dos sinais de identidade de Kiko Pérez, cuxas obras sobre papel e recortes en DM manteñen un dos seus característicos diálogos nos que a xeometría e o orgánico intercambian reflexos e desenvolvementos. Agora a escala cambiou e nas súas figuras recortadas intersécanse siluetas case humanas, elementos desxeometrizados, fragmentos de corpos que poden evocar ocos ben recoñecibles das vangardas como *A resposta inesperada*

(1933) de Magritte, ou a porta da galería Gradiva, deseñada por Marcel Duchamp en 1937.

O corazón construtivista das primeiras vangardas latexa tamén no conxunto da obra de Rosendo Cid, activada en boa medida polo recurso da colaxe como motor xerador das súas propostas, orientadas con excelentes resultados tanto ao campo do plástico como ao da escritura, ata o punto que a actividade simultánea e complementaria en ambas as disciplinas chegou a converterse nun dos trazos distintivos do seu traballo. As metáforas visuais de Jorge Perianes preséntansenos como súfis mecanismos de significación empeñados en trastornar o enunciado co paradoxal procedemento de forzar ata o extremo a súa literalidade; a obra funcionará así como rede atrapa-similitudes, sismógrafo e sonda exploradora lanzada ao rosmar analóxico do mundo. Posta en escena de veladas ameazas: morte, fragilidade, corrosión do tempo e xolda dos vermes. Imaxes e ideas intercambian posicións para exhibir mellor a súa teatralidade, pero que pretende un engano que se esforza en mostrarse como tal? O traballo de Julia Huete caracterizouse, nestes últimos anos, pola utilización de materiais e procedementos que adoitan connotar prácticas de xénero: teas crúas sen bastidor e bordados, pero ás que a artista lles aplica tratamentos plásticos ben enraizados na abstracción clásica e nas prácticas pictóricas de síntese e denudamento, quizá tamén con certa vontade de reapropiación, en clave feminina, dos xestos máis emblemáticos das décadas da abstracción androcática. A expresión *pintura expandida* cobra nas instalacións de Marcos Covelo a súa plena significación: pintura que excede o plano convencional do cadro para desbordarse por teitos e paredes, para ocupar o espazo expositivo cun despregamento escultórico de materiais e estruturas tridimensionais. A pesar da coincidencia de certos aspectos



Rosendo Cid: Da serie *L'esprit de l'escalier*, 2014. Colección CGAC



Kiko Pérez: *Kiwi and the Frog*, 2018. Colección CGAC. Foto: Jonas Bel .
© Kiko Pérez, VEGAP, Santiago de Compostela, 2021

formais, as instalacións de Nano 4184 apuntan nunha dirección diferente, a aparente desorde visual responde á complexización das súas formulacións e o entrecruzamento de disciplinas: vestixios narrativos e apuntamentos de autoficción, o fervedoiro do tráfico urbano como cruzamento de miradas e linguaxes, metadiscursos que exploran a disfuncionalidade da arte, a música, o universo *skate* e o muralismo rueiro. Desencadeamento de prácticas contaminadas que parece ser o verdadeiro signo do noso tempo.

Con *Homomaquia* (2019) David Fidalgo Omil dá un xiro á súa anterior produción videográfica, abandonando o ton irónico, e mesmo sarcástico, con que adoitaba armar as súas críticas aos discursos alienados. Nesta obra, nomeada para a edición de 2020 dos Premios Goya na categoría de mellor curtametraxe de animación e gañadora do premio Mestre Mateo 2020 na mesma categoría, preséntanos unha dramática inversión distópica na que os humanos son tratados como animais de lida, unha clara metáfora da crúa violencia social e a privación de liberdade. A pesar de utilizar para os seus vídeos de animación a mesma técnica cinematográfica do *stop motion*, Borja Santomé acada uns resultados moi diferentes. As súas curtas máis coñecidas preséntanse como secuencias narrativas en rotundo branco e negro, fragmentos dun filme expresionista onde priman os movementos pictóricos das tintas deslizando enerxicamente sobre a superficie do acetato que lles serve de base. O trazo axilísimo delinea e dilúe as figuras duns relatos con marcados indicios autobiográficos. Unha nova etapa parece abrirse agora no seu traballo, marcada pola irrupción da cor e unha certa disolución da estrutura narrativa, que se abre a outros planos da experiencia, elevando o ton poético e alegórico, e afastándose da crónica xeracional que parecía marcar as súas obras anteriores. Varias décadas antes, foi Vicente Blanco un dos pioneiros responsables da presenza da curta de animación en

museos e centros de arte do noso país. Enseguida presentes en importantes coleccións públicas e privadas, estes primeiros traballos de Vicente Blanco abordan a problemática das identidades e os comportamentos xuvenís, nun mundo suxeito a vertixinosos cambios sociais (a España da postransición que se abre ao mundo) e no que todos os códigos están por reescribirse. A aparencia inocente dunhas imaxes que xogan á apropiación de recursos estilísticos derivados do cómic pop e das series televisivas de animación, non pode ocultar a dureza, e mesmo o tenso dramatismo, dos conflitos aquí abordados, aínda que case sempre, entre a compracencia e o nihilismo, o que flúe é a ironía. Salvador Cidrás, cuns traballos que alcanzaron tamén un temperán recoñecemento, aborda as diferentes topoloxías e modos de ocupación do espazo urbano, como cruzamento de camiños e encrucillada de todas as dicotomías: natureza/cultura, individuo/grupo social, pasado/futuro, figura/abstracción, narración/concepto. A trama urbana, como modelo ou indicio dunha incipiente abstracción xeométrica e a habitabilidade sometida a esquema son as dinámicas que converten o deseño de espazos no elemento base para as análises de comportamentos sociais e os seus correlativos trazados de relacións simbólicas.

É Doa Ocampo unha artista de imposible clasificación, que nestes últimos anos alcanzou certa notoriedade na súa faceta de muralista; nese campo as súas intervencións, xeralmente levadas a cabo baixo o significativo título-concepto de *Reforestando*, preséntanse sempre en clave conservacionista, reivindicando unha mellor convivencia e interacción co contorno natural; actuacións sempre conectadas co contexto social e a trama urbana do espazo intervindo. Con todo, a diversidade de rexistros de Doa Ocampo vai moito máis alá da visibilidade das súas obras murais, e desenvolve ao mesmo tempo numerosos proxectos en moi diferentes disciplinas: debuxo, pintura, gravado, colaxe, fotografía. E é quizá nestes traballos multidisciplinares onde afloran con máis contundencia as implicacións filosóficas e as súas investigacións acerca dos procesos lingüísticos: sempre a mirada como motor epistemolóxico e fundamento de todo coñecemento. No caso de Rubén Ramos Balsa, os seus procedementos de traballo converten cada obra nun laboratorio de experiencias, en rexistro plástico de formas e conceptos. Sempre explorando os lindes que sinalan e tipifican as áreas de produción artística e as investigacións científicas, sempre xogando a mover os marcos e transcender as convencións establecidas. Así as novas tecnoloxías, a robótica, os sistemas de computación ou os dispositivos de intelixencia artificial incorpóranse ao seu discurso, cun rigor que non desdeña a ironía, para reformular desde unha nova perspectiva as cuestións fundamentais da filosofía e o pensamento especulativo. A vontade, o desexo, os xogos de linguaxe e a mesma posibilidade de que algunha verdade poida ser enunciada, son algúns dos nodos en que se cruzan as súas principais liñas de traballo. A obra que presentamos de Manuel Mata xira ao redor das que foron ata agora as súas dúas principais ferramentas de traballo: o texto e a fotografía instantánea. A inmediatez da imaxe así obtida, a ausencia de negativo que a converte en indiscutible peza única e o seu carácter de encadre non manipulable, serven para subliñar con eses recursos técnicos algún dos trazos distintivos do seu proxecto artístico: unha poética enraizada nesa corrente que nalgún momento se denominou *realismo sucio*, e que aborda,



Rubén Ramos Balsa: *Estructura de silla con hipercubo y río con triángulo*, 2012. Colección de Arte Fundación María José Jove



Victoria Diehl: *Danzarina*, 2003. Colección MICA

sempre desde a expresividade exasperada da primeira persoa, unha sorte de crónica desencantada das peripecias xeracionais. A mirada cómplice apóiase en textos de carácter confesional que enriquecen os perfís documentais do testemuño. A montaxe acumulativa de imaxes e textos acaba de configurar ese espazo vital sobrecargado de impulsos que o desexo acelera. O traballo fotográfico de Victoria Diehl sitúase dalgunha maneira nos antípodas dos procedementos inibidores de Manuel Mata. As súas imaxes, sempre impecablemente resoltas con extraordinario virtuosismo técnico, propoñen un sutil xogo de equívocos visuais entre a escultura clásica e o corpo contemporáneo, entre a palpitación da carne e o obxecto inanimado. Apoiándose no catálogo ben recoñecible da historia da estatuaria occidental, forza un intercambio de posicións que nos aboca a unha relectura da época do sinistro (*unheimlich*), a experiencia familiar que retorna cargada de estrañeza: no choque da representación e o representado, a imaxe preséntase como indicio que non se pode calar nin dicir do berro petrificado. Tamén Suso Fandiño enfoca boa parte do seu traballo cara a un diálogo con obras destacadas da historia da arte, no seu caso coas correntes e tendencias que mellor definiron os postulados estéticos da modernidade, preferentemente obras e artistas que se encadran nas chamadas *segundas vangardas* das décadas dos sesenta e setenta do pasado século XX. Unha relectura da recente historia da arte que centra a súa atención nas implicacións políticas e sociais de decisións aparentemente estéticas e desideoloxizadas. Suso Fandiño é un intelectual radicalmente crítico cos procesos de institucionalización das prácticas artísticas. Un procedemento

clásico da posmodernidade como o apropiacionismo é utilizado, xunto coa serialización característica dunha certa actitude pop, como elemento desvelado dos fondos ideolóxicos das convencións sobre as que se asenta o propio sistema da arte. É o seu un proxecto artístico que avanza lixeiro entre o humor e a intelixencia (se é que existe houberse algunha diferenza), sempre dando testemuño en defensa da independencia do artista fronte a todas as instancias mediadoras que tratan de interferir no seu traballo.

O propósito fundamental desta exposición non é outro que o de situar no foco da atención discursiva o conxunto de acontecementos que se puxeron en marcha, a finais de 1990, coa inauguración da Facultade de Belas Artes de Pontevedra, e a emerxencia uns poucos anos despois das primeiras xeracións de artistas formados nas súas aulas e talleres.

Cales foron os efectos da posta en marcha da facultade sobre a engrenaxe do conxunto de dispositivos que comezaban entón a operar sobre o precario sistema da arte da nosa comunidade. Ata que punto isto determinou futuros comportamentos nos distintos estamentos implicados no desenvolvemento e mantemento das prácticas artísticas: museos, centros de arte, institucións e xestores culturais, sistema crítico, galerías, coleccionismo institucional e coleccionistas privados. Como estas tres décadas de traballo educativo redeseñaron os criterios didácticos no campo da arte, e cuestionaron dalgunha forma as formulacións de inicio. Como lle afectaron ao ensino artístico os profundos cambios sociais e económicos que se produciron no noso país, tan extremos nalgunhas áreas que podería falarse dunha certa deslexitimación de moitos dos paradigmas culturais que hai uns poucos anos parecían firmemente asentados no imaxinario colectivo, entre os que probablemente se atope a figura do artista e a idea de xenio e o horizonte de éxito.

Debates, en definitiva, aos que non pode subtraerse ningún proxecto de educación artística que pretenda encarar con algunha posibilidade de transcendencia (e aínda de mera supervivencia) as décadas que restan do século XXI. Co obxectivo de responder algunhas destas preguntas, en paralelo á exposición, Natalia Poncela coordina o espazo de documentación e análise Aula Aberta, un dispositivo concibido para reflexionar acerca da metodoloxía e os procesos aplicados ao ensino superior das belas artes desde a súa implantación no sistema universitario galego.

Arredor deste espazo vaise desenvolver un programa que inclúe, entre outras actividades, un ciclo de mesas de debate coordinado polo profesor Miguel Anxo Rodríguez, no que participarán docentes e membros do alumnado da Facultade de Belas Artes de Pontevedra canda outros axentes culturais.

O programa complétase cunha serie de seminarios, obradoiros, encontros e intervencións, nos que participan artistas e profesores vinculados á facultade, e cunha publicación onde quedará recollida a memoria de todas estas actividades.

Ángel Cerviño

CULTIVAR INCERTEZAS

REFORMULAR EL ESPACIO / CONMOCIONAR LA MIRADA

La exposición *Cultivar incertezas. Reformular el espacio / conmocionar la mirada* muestra una selección significativa de trabajos plásticos realizados por alumnos formados en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra a lo largo de su ya superado primer cuarto de siglo de actividad. Se han seleccionado treinta artistas que cubren el arco temporal de las diferentes promociones, desde los licenciados en los primeros años de existencia de la facultad hasta los que todavía están finalizando, ahora mismo, su etapa formativa. Cada artista está representado en la exposición por una obra, o conjunto de obras, de especial relevancia dentro del conjunto de su trayectoria; en su gran mayoría se ha optado por obras ya adquiridas por museos, instituciones y colecciones privadas, muchas de ellas pertenecientes a la propia Colección CGAC, cerrando así el círculo del imprescindible apoyo social e institucional a la producción artística.

Los cinco lustros de diferencia que se cumplen entre los artistas licenciados en las primeras promociones y los que todavía terminarán su primera etapa de formación académica este mismo año suponen casi el cómputo de tiempo de un salto de generación (aquellos jóvenes

que iban a cumplir “30 años en el 2000”, cumplieron 50 en el 2020); de forma que asistiremos también en el despliegue de este conjunto de proyectos a algo que se aproxima bastante a un nuevo relevo generacional, con todos los cambios de modelo que esto conlleva.

Cultivar incertezas. Reformular el espacio / conmocionar la mirada elabora una panorámica abierta de esas tres décadas de fructífera labor de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, un abanico que cubre el tramo temporal del cambio de siglo, un momento de profundas modificaciones de las prácticas artísticas en todas sus facetas y derivaciones: estéticas, filosóficas, tecnológicas, políticas y sociales, y por añadidura todos los aspectos puramente formales y morfológicos. Un tiempo convulso en el que parecemos ya definitivamente instalados y para el que nos va a resultar más necesario que nunca ese ejercicio de memoria reciente: una relectura de los términos de una ecuación, formulada en el más inmediato pasado, que dibuja nuestro rostro presente y ya imagina los trazos del que vendrá.

Buena parte de los artistas formados en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra vienen desarrollando un trabajo bien asentado en los circuitos expositivos y gozan ya de una consolidada visibilidad, otros, los más jóvenes, están todavía comenzando su andadura; pero, sin duda, unos y otros aportarán a este proyecto su particular visión del campo de conflictos y tensiones irremediadamente irresueltas en que se han convertido las prácticas artísticas en estas primeras décadas del siglo XXI. Todos de forma distinta, y cada uno a su manera, *ponen en obra* la idea de que el trabajo plástico no es sino la continuación de las tareas del pensamiento con otros medios.

Las estrategias para acometer esta tarea serán tan diferentes —e incluso, en muchas ocasiones, contrapuestas— como numerosos los artistas y personales sus proyectos. Y pueden materializarse tanto en las intervenciones pictóricas realizadas por Erik Balbuena con extintores de incendios modificados, en un claro de ejercicio de síntesis que aúna la contención cromática y gestual de la abstracción clásica con los



Mónica Cabo: *Escenografía complementaria*, 2008. Colección CGAC



Amaya González Reyes: *Tender la red (trampa escultórica)*, 2011. Cortesía de la artista

procedimientos y el lenguaje del muralismo urbano, expandiendo los recursos retóricos del grafiti a través de una reducción radical de la pintura a su gestualidad primaria, a su estricta elementalidad, y llevándola a la gran escala de las intervenciones murales urbanas con un sorprendente resultado de gran delicadeza plástica; como en los sugerentes *Vanitas* de Rut Massó, un motivo clásico del arte occidental que ha atravesado ya muy diferentes épocas históricas y maneras estilísticas, dando cuenta en cada una de ellas de la ineludible y solitaria caída del ser humano en la melancolía de la desilusión y la finitud, y que ahora la artista aborda con ciertas dosis sarcasmo contemporáneo, presentando sus *ángeles sedientos* como imagen perfecta de la imposibilidad del deseo en un mundo que nos regatea cualquier seguridad ontológica: en sus obras nos vemos reflejados como incorpóreos narcisos asomados a unas aguas que no los rozarán. Con un virtuosismo pictórico muy fuera de lo común, Rut Massó nos regala un verdadero conjunto de manifiestos existenciales traducidos en imágenes. Y es que, pese a la juventud de muchos de sus autores, un cierto tono luctuoso parece teñir de oscuros sentimientos numerosas obras de esta exposición, como es el caso de *Escenografía complementaria* (2008) de Mónica Cabo, un parque de juegos infantiles que la artista, mediante una simple reducción cromática —un total oscurecimiento—, ha transformado en eficaz dispositivo desregulador y dispensador de máscaras para el juego de identidades, convirtiendo el espacio infantil en una escenografía, próxima a la jaula o la mazmorra, que invita a explorar los propios miedos. Como afirma la propia artista, *Escenografía complementaria* se plantea como una estructura de acción, un espacio lúdico donde se configuren identidades, un escenario donde poder jugar o actuar; donde cada uno es libre de interpretar su papel y desarrollar un determinado rol. Tonos luctuosos que comparte con la pintura sobre espejo de Álvaro Negro, titulada significativamente *Cuadro-tumba* (2014), que incide una vez más en su voluntad de seguir operando con la pintura después de la pintura (aunque en ocasiones se sirva para ello medios estrictamente videográficos), y nos invita a participar en

uno sus habituales diálogos con los géneros pictóricos para ofrecernos en esta obra un fastuoso ejercicio de claroscuro barroco, un *vanitas* abstracto que en sus reflejos nos incluye y con sus trazos nos concierne. Elaboradas en un código totalmente diferente se nos presentan las obras de Almudena Fernández Fariña, una colección de pinturas recientes que suponen un giro importante respecto de producciones anteriores. Obras de colores abigarrados que, manteniendo el recurso ya clásico en su trabajo de las superposiciones y transparencias e incidiendo de nuevo en los motivos ornamentales que quizá puedan ser leídos en clave de cliché de género, abordan desde una perspectiva crítica el consumo masivo e indiscriminado de imágenes que todos los valores disfraza y confunde. Y ciñéndonos todavía al campo de lo estrictamente pictórico cabe encontrar registros muy alejados de las anteriores propuestas: Manuel Eirís investiga desde hace muchos años, con sus monocromos, los procesos materiales y mentales de las prácticas pictóricas, la desocultación y el concepto de huella y permanencia: campos de color invisibilizados por sucesivas superposiciones funcionan como marcadores de la disolución/construcción de la memoria y la corrosión del paso del tiempo. Las escenas nocturnas de Juan Rivas parecen reforzar la tesis de que la pintura renace con fuerza después de cada muerte autoimpuesta. Es la suya una celebración gozosa de la pintura, una demostración de la pertinencia de la mimesis desde una perspectiva contemporánea; poniendo a prueba la idea de verosimilitud habitualmente asociada a un género tradicional como el paisaje, lleva a cabo esta exploración desde el interior de la propia pintura y utilizando los medios que le son más específicos: pasta, arrastre, pincelada, veladura, claroscuro. *Luz que nunca se apaga* es el título de esta serie de cuadros, en la que muchos de nosotros podremos reconocer el latido amenazador de los ensombrecidos paisajes periurbanos que, a la caída de la tarde, nutrieron de fantásticas amenazas nuestros sueños infantiles. En un cruce de caminos entre pintura, escultura y arquitectura se encuentran los volúmenes policromados de Mar Vicente, formas geométricas muy simplificadas que irrumpen en el espacio arquitectónico imponiendo



Basilisa Fiestras: *Sen título*, 2011. Cortesía de la artista

la presencia de su radical cromatismo, modificando las perspectivas y reubicando al espectador para buscar la complicidad de su mirada.

El cuestionamiento de los roles sexuales y el desvelamiento las políticas de género han sido una de las líneas de actuación con una presencia más sólida en las aulas y talleres de la facultad de Bellas Artes, y numerosas las artistas que han desarrollado su trabajo en esa dirección. Basilisa Fiestras es una creadora que desde sus inicios ha estado comprometida con las prácticas artísticas feministas, específicamente con aquellas que entienden el cuerpo como sujeto político y soporte de significación; con su trabajo marcará la acción de vestirse-desvestirse como campo de juego semiótico: superficie de fricción de los significantes. La indumentaria entendida como escultura y segunda piel que modifica la categorización existencial del soporte. Otra artista que ha trabajado en profundidad la relación cuerpo-vestimenta desde sus aspectos más directamente relacionados con el mundo de la moda es Teresa Búa; con un claro carácter performativo, sus acciones suelen incidir en la exposición física y mental de la propia artista como herramienta de autoconocimiento. Presente en esta exposición con dos obras, *Seseo* (2019) y *Jeada* (2014), con las que, partiendo de las variaciones fonológicas características del área costera occidental de Galicia, donde se encuentra su lugar de nacimiento, emprende una exploración —no exenta de ironía— acerca de las narrativas identitarias que nos configuran. Mar Ramón Soriano ha situado el cuerpo, el cuerpo femenino, como eje de buena parte de sus trabajos. En sus instalaciones los omnipresentes elementos cerámicos funcionan —incluso cromáticamente— como réplica y cifra del cuerpo expuesto, al que se le arman precarios refugios con objetos connotados del menaje doméstico. El material cerámico aporta

al conjunto significativo de la obra dos de sus características más esenciales: maleabilidad y fragilidad. Sandra Varela ha trabajado también sobre la sobreexposición mediática del cuerpo femenino y su sexualización forzada en forma de mercancía. La incorporeidad de las redes sociales se presenta en ese contexto como espejo en negativo del cuerpo ausente. Nuevas modalidades de interacción, nuevas (re)presentaciones de lo íntimo, en las que los cuerpos y sus conflictos son sustituidos por sus imágenes y proyecciones psíquicas.

Con sus *Cariátides* Marta Lorenzo da otra vuelta de tuerca al cuestionamiento de los roles simbólicos del cuerpo femenino. Con trazas de esculturas clásicas, estas figuras femeninas derribadas contradicen el enunciado del título y la función arquitectónica que conlleva, aunque mantengan cierta relación con capiteles y otros aperos constructivos. El material utilizado para la realización de este grupo escultórico (pasta de azúcar) refuerza de forma admirable los postulados de la obra, al tiempo que, de forma sorprendente, conserva los valores cromáticos y táctiles del mármol aludido y eludido. Las videoperformances de Verónica Vicente, que acaso ya podamos denominar videoesculturas, sitúan de nuevo al cuerpo en el centro de la acción artística; en este caso se trata de un cuerpo velado que se oculta tras una cuidada y lujosa puesta en escena, y que solo ante una atenta mirada desvelará indicios de sus perfiles antropomórficos con unos movimientos, casi esbozos de pasos de danza, en los que parece aflorar una agónica voluntad de afirmación. También en los trabajos de Amaya González Reyes cabe destacar la importancia de lo performativo y la presencia física de la artista como elemento generador de la obra a través de un contacto directo con el espectador. Esa relación dinámica y procesual con el espectador será el mecanismo de su obra *Tender la red (trampa escultórica)* (2011), un espacio definido por una malla metálica de protección anticortes que envuelve y cautiva al espectador con sus bellas texturas y una fingida levedad de cendal. Los juegos de interacción pintura-escultura se han convertido desde hace tiempo en una de las señas de identidad de Kiko Pérez, cuyas obras sobre papel y recortes en DM mantienen uno de sus característicos diálogos en los que la geometría y lo orgánico intercambian reflejos y desarrollos. Ahora la escala ha cambiado y en sus figuras recortadas se intersecan siluetas casi humanas, elementos desgeometrizados, fragmentos de cuerpos que pueden evocar huecos bien reconocibles de las vanguardias como *La respuesta inesperada* (1933) de Magritte, o la puerta de la galería *Gradiva*, diseñada por Marcel Duchamp en 1937.

El corazón constructivista de las primeras vanguardias late también en el conjunto de la obra de Rosendo Cid, activada en buena medida por el recurso del *collage* como motor generador de sus propuestas, orientadas con excelentes resultados tanto al campo de lo plástico como al de la escritura, hasta el punto que la actividad simultánea y complementaria en ambas disciplinas ha llegado a convertirse en uno de los rasgos distintivos de su trabajo. Las metáforas visuales de Jorge Perianes se nos presentan como sutiles mecanismos de significación empeñados en trastocar el enunciado con el paradójico procedimiento de forzar hasta el extremo su literalidad; la obra funcionará así como red atrapa-similitudes, sismógrafo y sonda exploradora lanzada al ronroneo analógico del mundo. Puesta en escena de veladas amenazas: muerte, fragilidad, corrosión del tiempo y jolgorio de la gusanera. Imágenes e ideas intercambian posiciones para exhibir mejor su teatralidad, pero ¿qué pretende un engaño que se esfuerza en mostrarse como tal? El trabajo de Julia Huete se ha caracterizado, en estos últimos años por la

utilización de materiales y procedimientos que suelen connotar prácticas de género: telas crudas sin bastidor y bordados, pero a los que la artista aplica tratamientos plásticos bien enraizados con la abstracción clásica y las prácticas pictóricas de síntesis y desnudamiento, quizá también con cierta voluntad de reapropiación, en clave femenina, de los gestos más emblemáticos de las décadas de la abstracción androcéntrica. La expresión *pintura expandida* cobra en las instalaciones de Marcos Covelo su plena significación: pintura que excede el plano convencional del cuadro para desbordarse por techos y paredes, para ocupar el espacio expositivo con un despliegue escultórico de materiales y estructuras tridimensionales. Pese a la coincidencia de ciertos aspectos formales, las instalaciones de Nano 4184 apuntan en una dirección diferente, el aparente desorden visual responde a la complejización de sus formulaciones y el entrecruzamiento de disciplinas: vestigios narrativos y apuntes de autoficción, el hervidero del tráfico urbano como cruce de miradas y lenguajes, metadiscursos que exploran la disfuncionalidad del arte, la música, el universo *skate* y el muralismo callejero. Desencadenamiento de prácticas contaminadas que parece ser el verdadero signo de nuestro tiempo.

Con *Homomaquia* (2019) David Fidalgo Omil da un giro a su anterior producción videográfica, dejando a un lado el tono irónico, e incluso sarcástico, con que solía armar sus críticas a los discursos alienados. En esta obra, nominada para la edición de 2020 de los Premios Goya en la categoría de mejor cortometraje de animación y ganadora del premio Mestre Mateo 2020 en la misma categoría, nos presenta una dramática inversión distópica en la que los humanos son tratados como animales de lidia, una clara metáfora de la cruda violencia social y la privación de libertad. Pese a utilizar para sus vídeos de animación la misma técnica cinematográfica del *stop motion*, Borja Santomé alcanza unos resultados muy diferentes. Sus cortos más conocidos se presentan como secuencias narrativas en rotundo blanco y negro, fragmentos de un film expresionista donde priman los movimientos pictóricos de las tintas deslizándose enérgicamente sobre la superficie del acetato que les sirve de base. El trazo agilísimo delinea y diluye las figuras de unos relatos con marcados indicios autobiográficos. Una nueva etapa parece inaugurarse ahora en su trabajo, marcada por la irrupción del color y una cierta disolución de la estructura narrativa, que se abre a otros planos de la experiencia, elevando el tono poético y alegórico, y alejándose de la crónica generacional que parecía marcar sus obras anteriores. Varias décadas antes, fue Vicente Blanco uno de los pioneros responsables de la presencia del corto de animación en museos y centros de arte de nuestro país. Enseguida presentes en importantes colecciones públicas y privadas, estos primeros trabajos de Vicente Blanco abordan la problemática de las identidades y los comportamientos juveniles, en un mundo sujeto a vertiginosos cambios sociales (la España de la posttransición que se abre al mundo) y en el que todos los códigos están por reescribirse. La apariencia inocente de unas imágenes que juegan a la apropiación de recursos estilísticos derivados del cómic pop y de las series televisivas de animación, no puede ocultar la dureza, e incluso el tenso dramatismo, de los conflictos aquí abordados, aunque casi siempre, entre la complacencia y el nihilismo, lo que fluye es la ironía. Salvador Cidrás, con unos trabajos que alcanzaron también un temprano reconocimiento, aborda las diferentes topologías y modos de ocupación del espacio urbano, como cruce de caminos y encrucijada de todas las dicotomías: naturaleza/cultura, individuo/grupo social, pasado/futuro, figura/abstracción,



Nano 4184: *Paliza*, 2008. Colección MICA

narración/concepto. La trama urbana, como plantilla o indicio de una incipiente abstracción geométrica, y la habitabilidad sometida a esquema son las dinámicas que convierten el diseño de espacios en el elemento base para los análisis de comportamientos sociales y sus correlativos trazados de relaciones simbólicas.

Es Doa Ocampo una artista de imposible clasificación, que en estos últimos años ha alcanzado cierta notoriedad en su faceta de muralista; en ese campo sus intervenciones, generalmente llevadas a cabo bajo el significativo título-concepto de *Reforestando*, se presentan siempre en clave conservacionista, reivindicando una mejor convivencia e interacción con el entorno natural; actuaciones siempre conectadas con el contexto social y la trama urbana del espacio intervenido. Sin embargo, la diversidad de registros de Doa Ocampo va mucho más allá de la visibilidad de sus obras murales, desarrollando al mismo tiempo numerosos proyectos en muy diferentes disciplinas: dibujo, pintura, grabado, *collage*, fotografía. Y es quizá en estos trabajos multidisciplinares donde afloran con más contundencia las implicaciones filosóficas y sus investigaciones acerca de los procesos lingüísticos: siempre la mirada como motor epistemológico y fundamento de todo conocimiento. En el caso de Rubén Ramos Balsa, sus procedimientos de trabajo convierten cada obra en un laboratorio de experiencias, en registro plástico de formas y conceptos. Siempre explorando los lindes que señalan y tipifican las áreas de producción artística y las investigaciones científicas, siempre jugando a mover los marcos y trascender las convenciones establecidas. Así las nuevas tecnologías, la robótica, los sistemas de computación o los dispositivos de inteligencia artificial se incorporan a su discurso, con un rigor que no desdeña la ironía, para replantear



Suso Fandiño: *First Monument to the Unknown Artists*, 2012. Colección CGAC

desde una nueva perspectiva las cuestiones fundamentales de la filosofía y el pensamiento especulativo. La voluntad, el deseo, los juegos de lenguaje y la misma posibilidad de que alguna verdad pueda ser enunciada, son alguno de los nodos en que se cruzan sus principales líneas de trabajo. La obra que presentamos de Manuel Mata gira en torno a las que han sido hasta ahora sus dos principales herramientas de trabajo: el texto y la fotografía instantánea. La inmediatez de la imagen así obtenida, la ausencia de negativo que la convierte en indiscutible pieza única y su carácter de encuadre no manipulable sirven para subrayar con esos recursos técnicos alguno de los rasgos distintivos de su proyecto artístico: una poética enraizada en esa corriente que en algún momento se ha denominado *realismo sucio*, y que aborda, siempre desde la expresividad exasperada de la primera persona, una suerte de crónica desencantada de las peripecias generacionales. La mirada cómplice se apoya en textos de carácter confesional que enriquecen los perfiles documentales del testimonio. El montaje acumulativo de imágenes y textos acaba de configurar ese espacio vital sobrecargado de impulsos que el deseo acelera. El trabajo fotográfico de Victoria Diehl se sitúa de alguna manera en las antípodas de los procedimientos inhibidores de Manuel Mata. Sus imágenes, siempre impecablemente resueltas con extraordinario virtuosismo técnico, proponen un sutil juego de equívocos visuales entre la escultura clásica y el cuerpo contemporáneo, entre la palpitación de la carne y el objeto inanimado. Apoyándose en el catálogo bien reconocible de la historia de la estatuaría occidental, fuerza un intercambio de posiciones que nos aboca a una relectura epocal de lo siniestro (*unheimlich*), la experiencia familiar que retorna cargada de extrañeza: en el choque de la representación y lo representado, la imagen se presenta como indicio incallable e indecible del grito petrificado. También Suso Fandiño enfoca buena parte de su trabajo hacia un diálogo con obras destacadas de la historia del arte, en su caso con las corrientes y tendencias que mejor definieron los postulados estéticos de la modernidad, preferentemente obras y artistas que se encuadran en las llamadas *segundas vanguardias* de las décadas de los sesenta y setenta del pasado siglo XX. Una relectura de la reciente historia del arte que centra su atención en las implicaciones políticas y sociales de decisiones aparentemente estéticas y desideologizadas.

Suso Fandiño es un intelectual radicalmente crítico con los procesos de institucionalización de las prácticas artísticas. Un procedimiento clásico de la posmodernidad como el apropiacionismo es utilizado, junto con la serialización característica de una cierta actitud pop, como elemento develador de los trasfondos ideológicos de las convenciones sobre las que se asienta el propio sistema del arte. Es el suyo un proyecto artístico que avanza ligero entre el humor y la inteligencia (si acaso hubiera alguna diferencia), siempre dando testimonio en defensa de la independencia del artista frente a todas las instancias mediadoras que tratan de interferir en su trabajo.

El propósito fundamental de esta exposición no es otro que el de situar en el foco de la atención discursiva el conjunto de acontecimientos que se pusieron en marcha, a finales de 1990, con la inauguración de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, y la emergencia unos pocos años después de las primeras generaciones de artistas formados en sus aulas y talleres.

Cuáles fueron los efectos de la puesta en marcha de la facultad sobre el engranaje del conjunto de dispositivos que comenzaban entonces a operar sobre el precario sistema del arte de nuestra comunidad. Hasta qué punto esto determinó futuros comportamientos en los distintos estamentos implicados en el desarrollo y mantenimiento de las prácticas artísticas: museos, centros de arte, instituciones y gestores culturales, sistema crítico, galerías, coleccionismo institucional y coleccionistas privados. Cómo estas tres décadas de trabajo educativo han rediseñado los criterios didácticos en el campo del arte, cuestionando de alguna forma los planteamientos de inicio. Cómo han afectado a la enseñanza artística los profundos cambios sociales y económicos que se han producido en nuestro país, tan extremos en algunas áreas que podría hablarse de una cierta deslegitimación de muchos de los paradigmas culturales que hace unos pocos años parecían firmemente asentados en el imaginario colectivo, entre los que probablemente se encuentre la figura del artista y la idea de genio y el horizonte de éxito.

Debates, en definitiva, a los que no puede sustraerse ningún proyecto de educación artística que pretenda encarar con alguna posibilidad de trascendencia (y aun de mera supervivencia) las décadas que restan del siglo XXI. Con el objetivo de responder a algunas de estas preguntas, en paralelo a la exposición, Natalia Poncela coordina el espacio de documentación y análisis Aula Aberta, un dispositivo concebido para reflexionar acerca de la metodología y los procesos aplicados a la enseñanza superior de las bellas artes desde su implantación en el sistema universitario gallego.

Alrededor de este espacio se desarrollará un programa que incluye, entre otras actividades, un ciclo de mesas de debate coordinado por el profesor Miguel Anxo Rodríguez, en el que participarán docentes y miembros del alumnado de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra junto a otros agentes culturales.

El programa se completa con una serie de seminarios, talleres, encuentros e intervenciones, en los que participan artistas y profesores vinculados a la facultad, y con una publicación donde quedará recogida a memoria de todas estas actividades.

Ángel Cerviño

CULTIVATING UNCERTAINTIES

REFORMULATING SPACE / SHOCKING THE GAZE

The exhibition *Cultivating Uncertainties. Reformulating Space / Shocking the Gaze* shows a significant selection of plastic works from students trained at the Faculty of Fine Arts in Pontevedra throughout its now completed initial quarter century of activity. Thirty artists have been selected to cover the time frame of their different years, from the graduates in the first years of the Faculty's existence, to those who are currently still completing their formative stage. Each artist is represented in the exhibition by a work, or set of works, of special relevance within their entire career; the vast majority of works selected have already been acquired by museums, institutions and private collections, many of them belonging to the CGAC Collection itself, thus closing the circle of the indispensable social and institutional support for artistic production.

The temporal difference between the artists who graduated in the first promotions and those who will complete their first stage of academic training this year, is almost the time-scale of a generation leap (those young people who were going to turn '30 back in 2000' have just turned 50 in 2020); so we shall also witness the deployment of this set of projects to something that verges on a new generational shift, with all the changes of model that this entails.

Cultivating Uncertainties. Reformulating Space / Shocking the Gaze offers an open overview of those three decades of fruitful work from the Faculty of Fine Arts in Pontevedra, a range covering the time frame of the turn of the century, a moment of far-reaching changes in artistic practices in all their facets and derivations: aesthetic, philosophical, technological, political and social, in addition to all the purely formal and morphological aspects. A turbulent time in which we now seem to be definitively established and for which the exercise of recent memory will be more necessary than ever: a re-reading of the terms of an equation, formulated in the most immediate past, which draws our current countenance and already imagines the outlines of that to come.

A good number of the artists trained at the Faculty of Fine Arts in Pontevedra have been producing work that is well established on the exhibition circuits and already enjoy consolidated visibility, while others, the younger ones, are still starting out on their journey; nonetheless, some will undoubtedly bring to this project their own individual visions of the field of conflict and irremediably unresolved tensions into which artistic practices have sunk in these first decades of the twenty-first century. All differently, and each one in their own way, they 'put into practice' the notion that artistic work is merely the continuation of the tasks of thought with other media.

The strategies for undertaking this task will be as different—and even, on many occasions, conflicting—as the artists are numerous, and just as personal their projects are. And they may materialise in both the pictorial interventions carried out by Erik Balbuena with modified fire extinguishers—in a clear exercise of synthesis that combines the chromatic and gestural containment of classical abstraction with the procedures and language of urban muralism, expanding the rhetorical resources of graffiti through a radical reduction of painting to its primary gesture, to its strict elementariness, and leading it to the large scale of urban wall interventions with a surprising result of enormous plastic delicacy—and in Rut Massó's suggestive series of *Vanitas*, a classic motif of Western art that has already passed through very different historical periods and stylistic manners, showcasing in each of them the inescapable and solitary fall of the human being into the melancholy of disappointment and finitude, and which the artist now addresses with a certain degree of contemporary sarcasm, presenting her 'thirsty angels' as a perfect image of the impossibility of desire in a world that cheats us of any ontological security: in her works, we are reflected as disembodied daffodils peering over waters that will never touch them. With uncommon pictorial virtuosity, Rut Massó regales us with a true set of existential manifestos translated into images. And the fact is, despite the youth of many of their authors, a certain mournful tone seems to tinge numerous works in this exhibition with dark feelings, as is the case of Mónica Cabo's *Escenografía complementaria* (Complementary Setting, 2008), a children's playground which, through a simple chromatic reduction—a total obscuration—the artist has transformed into an effective deregulatory device and mask dispenser for the game of identities, turning the infantile



Rut Massó: *Ángeles sedientos*, 2008. Courtesy of the artist



Sandra Varela: *E despois cortamos*, 2018. Courtesy of the artist

space into a setting, akin to a cage or dungeon, that invites us to explore our own fears. As the artist herself claims, *Escenografía complementaria* is conceived as a structure of action, a playful space where identities are configured, a scenario in which to be able to play or act; where everyone is free to play their part and develop a certain role. Mournful tones that it shares with the mirror painting by Álvaro Negro, significantly entitled *Cuadro-Tumba* (Tomb-Painting, 2014), which once again underlines his willingness to continue to operate with painting after painting (although at times, he avails himself for it of strictly videographic means), and he invites us to participate in one of his habitual dialogues with pictorial genres to offer us, in this work, a lavish exercise of baroque chiaroscuro, an abstract *vanitas* whose reflections include us and whose strokes concern us. Produced in a totally different code, we are presented with the works of Almudena Fernández Fariña, a collection of recent paintings that represent an important shift with regard to her earlier production. Multi-coloured works which, retaining the already classic resource in her work of overlays and transparencies, and once again emphasising the ornamental motifs that may be read as a sort of cliché of genre, from a critical perspective address the massive, indiscriminate consumption of images that all values disguise and confuse. And while still confining ourselves to the field of the strictly pictorial, registers very different from the previous proposals can be found: for many years, with his monochromes, Manuel Eiris has been researching the material and mental processes of pictorial practices, unconcealment and the concept of imprint and permanence: fields of colour rendered invisible by successive overlays function as markers of memory dissolution/construction and corrosion over time. Juan Rivas' night scenes seem

to reinforce the thesis that painting is forcefully reborn after every self-imposed death. His is a joyful celebration of painting, a demonstration of the relevance of mimesis from a contemporary perspective; putting the notion of likelihood usually associated with a traditional genre such as landscape to the test, he conducts this exploration from within painting itself and using the means that are most specific to it: pasting, dragging, brush stroke, glazing, chiaroscuro. *Luz que nunca se apaga* (Light that Never Goes Out) is the title of this series of pictures, in which many of us will be able to recognise the threatening beat of the shadowy peri-urban landscapes which, at nightfall, filled our childhood dreams with imaginary threats. At a crossroads between painting, sculpture and architecture we find the polychrome volumes of Mar Vicente, highly simplified geometric forms that burst into the architectural space, imposing the presence of their radical chromaticism, modifying perspectives and relocating the spectator in order to seek the complicity of his gaze.

Questioning sexual roles and unveiling gender policies have constituted one of the lines of action with the strongest presence in the lecture halls and workshops of the Faculty of Fine Arts, and numerous artists have developed their work in that direction. Basilisa Fiestras is a creator who has been committed to feminist artistic practices since the start of her career, specifically to those which understand the body as a political subject and support for meaning; through her work, she marks the action of dressing-undressing as a semiotic playing field: a surface of friction for signifiers. Clothing understood as sculpture and a second skin that modifies the existential categorisation of 'the support.' Another artist who has worked in depth on the body-clothing relationship, from its aspects most directly related to the fashion world, is Teresa Búa; with a clear performative character, her actions tend to influence the physical and mental exposure of the artist herself as a tool of self-awareness. Present in this exhibition with two works, *Seseo* (2019) and *Jeeda* (2014), with which, based on the phonological variations characteristic of the speech of the western coastal area of Galicia, where she was born, she embarks on an exploration—not without irony—of the identity narratives that configure us. Mar Ramón Soriano has set the body, the female body, as the theme of a good number of her works. In her installations, the omnipresent ceramic elements work, even chromatically, as a retort and figure of the exposed body, for which precarious shelters are set up employing familiar household items. The ceramic material endows the significant body of the work with two of its most essential characteristics: malleability and fragility. Sandra Varela has also worked on the overexposure of the female body in the media and the imposed sexualisation thereof in the form of merchandise. The incorporeity of social networks is presented in this context as a negative mirror of the absent body. New modes of interaction, new (re)presentations of the intimate, in which bodies and their conflicts are replaced by their psychic images and projections.

With her *Cariátides* (Caryatids), Marta Lorenzo gives another turn of screw to the questioning of the symbolic roles of the female body. With traces of classical sculptures, these toppled female figures contradict the title's statement and the architectural function it implies, although they still maintain a certain relationship with capitals and other construction tools. The material used for this sculptural group (sugar paste) admirably reinforces the postulates of the work, while, in a somewhat surprising way, it preserves the chromatic and tactile values of the alluded to and eluded marble. Verónica Vicente's

video performances, which we can perhaps already label as video sculptures, place the body once again at the centre of artistic action; in this case, it is a veiled body hiding behind a meticulous, luxurious staging, and where only a careful gaze will reveal signs of its anthropomorphic profiles with certain movements, almost outlines of dance steps, from which an agonising desire for affirmation seems to emerge. Also, in the works of Amaya González Reyes, it is worth noting the importance of the performance and the physical presence of the artist as the generating element of the work, through direct contact with the spectator. This dynamic, procedural relationship with the spectator is the mechanism of her work *Tender la red (trampa escultórica)* (Laying the Net [Sculptural Trap], 2011), a space defined by a cut-protection wire mesh that envelops and captivates the spectator with its beautiful textures and the feigned lightness of the veil. The interaction between painting and sculpture has long been one of Kiko Pérez's hallmarks, works on paper and offcuts of MDF maintain one of his characteristic dialogues, in which the geometric and the organic exchange reflections and developments. Now the scale has changed, and intersecting in his cut-outs are silhouettes that are almost human, de-geometrised elements, fragments of bodies that can evoke easily recognisable gaps of the avant-garde, such as Magritte's *Unexpected Answer* (1933), or the door to the *Gradiva Gallery*, designed by Marcel Duchamp in 1937.

The constructivist heart of the first avant-garde also beats in the entire oeuvre of Rosendo Cid, activated to a large extent by the use of collage as a driving force in his proposals, oriented with excellent results at the fields of both art and writing, to the extent that simultaneous and complementary activity in both disciplines has become one of the distinctive features of his work. Jorge Perianes' visual metaphors are presented to us as subtle mechanisms of significance engaged in changing the wording, with the paradoxical procedure of forcing its literalism to the extreme; thus,

the work will function as a trapping net, seismograph and probe launched towards the analogous purring of the world. A staging of veiled threats: death, fragility, corrosion of the time and revelry of the wormhole. Images and ideas swap positions to better exhibit their theatricality, but what does a deception that strives to show itself as such aim to do? In recent years, the work of Julia Huete has been characterised by the use of materials and procedures that usually connote gender practices: raw fabrics with no framework or embroidery, but to which the artist applies plastic treatments well rooted in classical abstraction and pictorial practices of synthesis and stripping, perhaps also with a certain desire for re-appropriation, in a feminine way, of the most emblematic gestures of the decades of androcratic abstraction. In the installations of Marcos Covelo, the expression 'expanded painting' takes on its full significance: painting that transcends the conventional plane of the canvas to overflow onto ceilings and walls, to occupy the exhibition space with a sculptural display of materials and three-dimensional structures. Despite the coincidence of certain formal aspects, the installations by Nano 4184 point in a different direction; the apparent visual disorder responds to the complexification of its formulations and the cross-linking of disciplines: narrative vestiges and self-fictional notes, the hive of urban traffic as an intersection of gazes and languages, meta-discourses that explore the dysfunctionality of art, music, the skate universe and street muralism. The unleashing of contaminated practices that seems to be the true sign of our times.

With *Homomaquia* (Homomachia, 2019), David Fidalgo Omil offers a twist on his prior video production, leaving aside the ironic, even sarcastic, tone he was wont to use in his criticism of alienated discourses. In this work, nominated for the 2020 Goya Awards in the category of best short animation film and winner of the Mestre Mateo 2020 award in the same category, presents us with a dramatic dystopian inversion in which humans are treated



Marcos Covelo: *Me gusta cuando callas*, 2015. Private collection. Deposited in Fundación RAC, Pontevedra



Salvador Cidrás: *9 tipos de encuesta (01. Al fin y al cabo, uno nunca sabe con quién trata)*, 2001. Colección CGAC

like fighting bulls, a clear metaphor for crude social violence and the deprivation of liberty. Despite using the same stop motion film technique his animation videos, Borja Santomé achieves very different results. His best-known short films are presented as narrative sequences in stark black and white, fragments of an expressionist film where the pictorial movements of the inks take precedence, sliding energetically on the surface of the acetate that serves as their base. The very rapid stroke delineates and dilutes the figures of stories with marked autobiographical traces. A new stage now seems to emerge in his work, marked by the emergence of colour and a certain dissolution of the narrative structure, which opens up to other planes of experience, raising the poetic and allegorical tone, and distancing itself from the generational chronicle that seemed to mark his earlier works. Several decades earlier, Vicente Blanco was one of the pioneers responsible for the presence of the short animation in the museums and art centres of our country. Appearing straight away in important public and private collections, these initial works by Vicente Blanco address the problem of identities and juvenile behaviour, in a world subject to rapid social changes (the Spain of the post-transition, one that opens up to the world) and where all the codes are about to be rewritten. The innocent appearance of images that play at appropriating stylistic resources derived from the pop comic and animated television series cannot hide the severity, and even the tense dramatism, of the conflicts addressed here, although, between complacency and nihilism, what almost always flows is irony. With works that also garnered early recognition, Salvador Cidrás addresses the different topologies and modes of occupation of urban space, such as intersections and crossroads of all dichotomies: nature/culture, individual/social group, past/future, figure/abstraction, narrative/concept. The urban fabric as a template or indication of an incipient geometric abstraction, and habitability subject to scheme are the dynamics that make the design of spaces in the basic element for the analysis of social behaviours and their correlative mapping of symbolic relationships.

Doa Ocampo is an artist that is impossible to classify, and who in recent years has achieved a certain reputation as a muralist; in this setting, her interventions, generally carried out under the

significant title-concept of *Reforesting*, are always presented in a conservationist manner, advocating better coexistence and interaction with the natural environment; actions always connected with the social context and the urban fabric of the space intervened. However, the diversity of Doa Ocampo's registers extends far beyond the visibility of her mural works, implementing at the same time numerous projects in very different disciplines, including drawing, painting, engraving, collage and photography. And it is perhaps in these multidisciplinary works that the philosophical implications of her monk and her research on linguistic processes emerge more strongly: the gaze always acting as an epistemological motor and the foundation of all knowledge. In the case of Rubén Ramos Balsa, his working procedures transform each work into a laboratory of experiences, into a plastic record of forms and concepts. Always exploring boundaries that point and typify areas of artistic production and scientific research, always playing with shifting the frameworks and transcending established conventions. Thus, the new technologies, robotics, computer systems and artificial intelligence devices are incorporated into his discourse, with a rigour that does not shun irony, to reconsider the fundamental questions of philosophy and speculative thought from a new perspective. Will, desire, language play and the very possibility that some truth may be enunciated are some of the nodes where his principal lines of work intersect. The work we exhibit by Manuel Mata revolves around what have been, until now, his two principal tools of work: text and snapshots. The immediacy of the image thus obtained, the absence of negative that indisputably makes it a unique piece, and the non-manipulative character of the framing, serve to underline with these technical resources some of the distinctive features of his artistic project: a poetics rooted in that current which at some point has been called 'dirty realism,' and which, always from the exasperated expressiveness of the first person, addresses a sort of disillusioned chronicle of generational vicissitudes. The complicit gaze is supported by confessional texts that enrich the documentary profiles of testimony. The cumulative montage of images and texts ends up configuring that vital space overloaded with impulses that desire accelerates. In some way, the photographic work of Victoria Diehl is the exact opposite of Manuel Mata's inhibitory procedures.

Her images, always impeccably resolved with extraordinary technical virtuosity, propose a subtle set of visual misconceptions between classical sculpture and the contemporary body, between the palpitation of the flesh and the inanimate object. Relying on the well-recognisable catalogue of the history of Western sculpture, she forces an exchange of positions that leads us to an epochal re-reading of the sinister (*unheimlich*), the familiar experience that returns full of strangeness: in the shock of the representation and the represented, the image is presented as an unquenchable and unutterable trace of the petrified cry. Suso Fandiño also focuses much of his work on a dialogue with outstanding works of the history of art, in his case with the currents and trends that best defined the aesthetic assumptions of modernity, preferably works and artists that form part of the so-called 'second avant-garde' of the nineteen-sixties and nineteen-seventies. A re-reading of the recent history of art that focuses its attention on the political and social implications of seemingly aesthetic and de-ideologised decisions. Suso Fandiño is an intellectual who is radically critical of the processes of institutionalising artistic practices. Appropriationism, a classic procedure of post-modernity, is used, along with the serialisation characteristic of a certain pop attitude, as an element that reveals the ideological undertones of the conventions on which the art system itself is based. His is an artistic project that treads lightly between humour and intelligence (if there is any difference), always bearing witness in defence of the artist's independence from all mediating bodies that attempt to interfere in his work.

* * *



Manuel Mata: *Dos puntos*, 2020

The fundamental purpose of this exhibition is to focus the spotlight of discursive attention on the series set of events that began, at the end of 1990, with the inauguration of the Faculty of Fine Arts of Pontevedra, and the emergence a few years later of the first generations of artists trained in its classrooms and workshops.

What effects the establishment of the Faculty had on the mechanisms of the set of devices that subsequently began to operate on the precarious art system of our community. The extent to which this determined future behaviours in the various backgrounds involved in the development and maintenance of artistic practices, such as museums, art centres, cultural institutions and managers, critical system, galleries, institutional collectables and private collectors. How these three decades of educational work have redesigned the didactic criteria in the field of art, questioning in some way the initial approaches. How the profound social and economic changes that have taken place in our country have affected artistic teaching, so extreme in certain areas that we could speak of a certain delegitimation of many of the cultural paradigms that just a few years ago seemed firmly established in the collective imaginary, among which probably is the figure of the artist and the notion of genius and the horizon of success.

Debates from which no project of artistic education that attempts to address the remaining decades of the twenty-first century with some possibility of transcendence (and even of mere survival) can be subtracted. With the aim of answering some of these questions, in parallel to the exhibition, Natalia Poncela shall coordinate the place for research and analysis Aula Aberta.

This space will be the setting for a programme including, among other activities, a series of roundtables coordinated by the lecturer Miguel Anxo Rodríguez, with the participation of teachers and students from the Faculty of Fine Arts of Pontevedra along with other cultural agents.

The programme will be completed with a number of seminars, workshops, meetings and interventions, with the participation of artists and lecturers affiliated with the faculty, and a publication recording all these activities.

Ángel Cerviño

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
Ángel Cerviño

Concepción e coordinación do espazo de documentación
e análise Aula Aberta: Natalia Poncela
Coordinación das mesas de debate: Miguel Anxo Rodríguez

Coordinación da exposición
Christina Ferreira

Rexistro
Teresa Jácome

Traducións
Sandra Martín, David Smith

Montaxe
Carlos Fernández, David Garabal (CGAC)

Deseño
Cecilia Labella

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]



XUNTA
DE GALICIA



Xacobeo 2021

galicia