

SUSO FANDIÑO

Wunderkammer

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

11 febreiro / 15 maio 2022

Planta primeira, Dobre Espazo

En 1952 André Malraux publica *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, un texto capital na historiografía da arte do século XX, relegado a un segundo plano pola preeminencia dos discursos estéticos posmodernos derivados do situacionismo francés. Malraux anticipaba nese texto, que constituía a primeira parte de *Les Voix du silence*, unha forma de concibir a historia da arte como disciplina aberta, na que a idea de estilo e das escolas nacionais se esvae en favor dun entendemento cruzado co que se abre lugar ás conexións indebidas, múltiples, e baseadas nos afectos e nas subxectividades.

Este museo imaxinario de Malraux acércase en espírito aos precedentes do museo moderno, para situarse preto dos gabinetes de curiosidades, tamén chamados cámaras de marabillas ou *Wunderkammer* en alemán. Como é sabido, é no Renacemento cando comezan a súa proliferación. Nestas *Wunderkammer* os burgueses e mais os nobres continuaban a tradición medieval de coleccionar todo tipo de obxectos estraños do mundo natural, minerais, artefactos científicos, pezas procedentes de xacementos arqueolóxicos, antigüidades e rarezas, xunto a obras de arte, sobre todo pintura. As cámaras de curiosidades eran espazos cambiantes, sobrecargados, nos que os obxectos non tendían a disporse creando discursos articulados, senón narracións móbiles, microhistorias que conectaban emocionalmente co espectador.

Este espírito é o que percorre a exposición coa que Suso Fandiño nos propón unha serie de vías e enlaces pouco habituais, onde debuxa un espazo museístico no cal as obras conectan entre si e crean relacións punzantes. Trátase ante todo de activar no espectador a necesidade de buscar significados ocultos. Desde esta posición proponnos un espazo de xogo e reflexión sobre a morte do autor, a futilidade do discurso hexemónico na historiografía artística, o papel do espectador na arte, o xogo político de fronteiras, o *marketing* ideolóxico, a construción da identidade



nacional, a institucionalización e a apropiación simbólica da arte por parte dos gobernos, ou a análise da linguaxe como sistema de configuración do pensamento, entre outras cuestións. Todo isto o fai utilizando a obra como medio desde o que reflexionar sobre o social, a partir da descomposición e reorganización dos produtos da sociedade de consumo.

O *ready-made*, *objet trouvé* ou obxecto atopado, que popularizaron Duchamp e o dadaísmo, pero que tamén aparecía como parte da obra de artistas como Picasso ou Man Ray, entre outros vangardistas, é o elemento fundamental de Suso Fandiño para o desenvolvemento da súa proposta. Se normalmente se fala de *objet trouvé*, obxecto atopado, para definir esa serie de elementos cuxo carácter funcional non ten *a priori* nada que ver co mundo artístico, no caso de Fandiño habería que falar máis ben de *obxecto buscado* xa que é precisamente ese acto consciente de investigación o que determina a súa práctica. Como artista conceptual, parte das maneiras do *ready-made* para ao mesmo tempo traizoalas. Fronte ao achado azaroso, propón a busca profusa. Segundo el, "o tempo que dedica un escultor a quitar o excedente de mármore que hai nun bloque e que estorba para a visión da figura, é o mesmo que eu dedico a eliminar os obxectos do mundo que non me valen para representar o que busco". Estes obxectos dos que fala e que terminan dando vida á obra, nunhas ocasións non están intervidos en absoluto, simplemente se mostran, e conteñen en si mesmos o significado do que o artista os quere dotar ao situalos no contexto da exposición. Algo que ocorre por exemplo na serie *Serendipity* (2021) composta de postais, algunhas delas circuladas, que se caracterizan por presentaren algunha rareza ou peculiaridade que as fai especiais. Son postais que reproducen obras de artistas como Canaletto, Bernini, Velázquez, O Greco, Goya, Delacroix ou Rafael, entre outros. O artista lévaas ao museo e convérteas

formado por axentes que deciden e outorgan a categoría de arte a un obxecto determinado. Series como *Postcards on Postcards* (2014-2021) mostran unha reflexión non só sobre a institución artística, senón tamén sobre o seu papel na perpetuación simbólica do poder e na construción dos modelos de sociedade. Imaxes do Museo do Prado, o Guggenheim de Nova York, piscinas, praias turísticas, moteis e bandeiras norteamericanas serven, dalgún xeito, para abordar a cuestión de como as institucións artísticas axudan a definir a representación dun país a partir da banalización do feito cultural. Neste sentido para Fandiño é especialmente revelador o uso que se fixo da imaxe do turismo en España. Para el, a finais do século XX iníciase un proceso que entronca co efecto Guggenheim e a proliferación de edificios firmados en moitas ocasións por grandes arquitectos, coa misión de se converteren en contedores culturais e centros de produción, pero que á vez se proxectaban pensando na súa utilidade para servir como reclamo turístico e mais como imaxe de marca das cidades españolas nas que se constrúan. Se no medioevo as cidades competían para ver quen tiña as mellores catedrais, no século XX en España compítese para ver quen ten o mellor museo de arte contemporánea. Suso Fandiño fala desa banalización da arte e da cultura a través dunha visión crítica e introduce series como *Dialogues and Conversations* (2014) nas que mostra esa maneira en que a obra de arte pasa a converterse nun refuxio para o lecer, en reclamo para un *marketing* cultural dos museos, aos que se lles presupón unha maior valía ou un maior éxito na súa función segundo o número de visitantes que os transiten. As obras de arte convertidas en cartel publicitario en valos e mupis, nas rúas ou nas estacións de metro, responden a ese afán de institucionalización da cultura e tamén a ese traballo de propaganda que a arte parece estar condenada a acometer.

O exercicio do xogo é sen dúbida algo que Fandiño utiliza en case todos os seus traballos con distintos fins e con diversos matices e sutilezas. No *ready-made Europa* (2021), conforma a obra a partir dun crebacabezas de mil pezas de 1971 para mostrar a idea dunha unidade política formada de pequenas nacións que compoñen estruturas maiores na súa unión e para facer visible a fragilidade de algo que se quebra de maneira fácil. En *Tren a Kassel* (2021) válese dun xoguete da marca alemá Märklin para realizar unha crítica ao bienalismo, á perda de entidade e identidade do artista dentro dun plan tematizado e dirixido por outras persoas. Fai referencia ás exposicións e proxectos que suman un número enorme de participantes e nos que a figura do autor é relegada a un segundo plano ou, en moitas ocasións, fica esvaída en favor do comisario demiúrgo, con casos tan sinalados como o da Documenta V, comisariada por Harald Szeemann, ou a Documenta X de Catherine David, nas que os comisarios se convierten nas verdadeiras estrelas do *show*.

En *Wunderkammer* existen moitas pezas que teñen que ver coa idea da identidade nacional, cos conflitos bélicos e a xeopolítica e con toda a idea de fronteira e construción do espazo nacional. En series como *New World Order*, pezas como a bóla do mundo posta ao revés ou a serie de crebacabezas de cubos dos continentes desordenados para crearen novas configuracións político-xeográficas teñen que ver con esa visión do territorio en perpetuo cambio. Cando traballa coa superposición de mapas políticos dos continentes crea formas aleatorias, parecen case

escarapelas, símbolos desa identidade nacional. Á vez, faino sobre esa preocupación pola formación de Europa, pola constitución dunha unidade política e comercial con base en nacionalidades diferenciadas que esconde en si mesma o problema do racismo, da superioridade cultural e económica que demandan os países do norte sobre os países do sur, os denominados PIGS (Portugal, Italia, Grecia e España). Unha intención de sometemento dun norte que sempre tendeu a expandirse cara ao sur para obter algúns recursos dos que carece. Fronte a isto, o artista propón unha revisión que ataca frontalmente o concepto antropolóxico de cultura.

Esta idea da formación da nación toma tamén relevancia na exposición coa importancia do militar e a presenza do exército como un dos elementos que identifican o Estado nación. Se na serie *Peephole* pon en contraste imaxes turísticas con imaxes militares e deixa en evidencia os comportamentos sociais que dalgún xeito se nos impoñen e que asumimos como parte do noso estar en sociedade, e se é quen de converter unhas bandeiras descoloridas en obra de arte, é porque este tema cruza todo o seu traballo dunha banda á outra. Así, en *Treasure Island* (2019) constrúe un *ready-made* a partir dunha figuriña que lembra o Memorial de Guerra do Corpo de Marines dos Estados Unidos e un exemplar d'*A illa do tesouro* de Stevenson para nos levar a unha historia cruenta e definitoria da crise dos refuxiados.

A política de bandos, a loita dos exércitos que se encontran, subxace á súa vez baixo os neons que conforman *Azul* (2021) e *Rojo* (2021) combinados nunha grande instalación *site-specific* na que a luz xoga un papel primordial para introducir o espectador na dinámica do xogo dos extremos. Con esta instalación Fandiño crea un texto para ser visto e non para ser lido, que fala da bipolaridade e do doado que resulta caer na ilusión dos opostos. Unha lectura política que sinala a necesidade de atopar os tons intermedios. O artista cita a obra conceptual de Joseph Kosuth *Five Words in Orange Neon* (1965) para reflexionar sobre a fragilidade das nosas certezas a partir de imaxes que non se corresponden co que lemos.

Noutra liña de temas, toda a serie *Operación cuadro grande* (2021) está en relación segundo o artista "co papel que exercen os Estados Unidos sobre a traída do *Guernica* a España". Estas colaxes están construídas a partir de xornais e imaxes da época nos que aparecen fotografías da chegada do cadro ao noso país. Trátase de traballar un material case que arqueolóxico e que Suso Fandiño intervén sen complexos. Nestas imaxes aparecen políticos da época e a carón deles esa emblemática imaxe de las Vegas, ou recortes de periódico referidos á primeira intervención de Estados Unidos na guerra de Iraq. Todo ten un significado nestas colaxes, todo é material arqueolóxico.

Esta idea do uso político da arte, que está latente en toda a exposición, magnifícase en *El pabellón errante* (2021), a grande instalación *site-specific* coa que Suso Fandiño invade o Dobre Espazo do CGAC e recrea os muros da fachada do Pavillón da República Española na Exposición Universal de París de 1937. Un pavillón que contiña, entre outras obras paradigmáticas, un *Guernica* que foi pintado para esa ocasión a que nunca estivera realmente en territorio español. Todo un símbolo da loita contra o réxime que derrocou o goberno electo e que quere rescatarse coa chegada da democracia, en primeiro lugar polo goberno da UCD e en segundo lugar polo goberno do PSOE. O Reina Sofía convértese



Suso Fandiño: *Sen título*. Da serie *Postcards on Books*, 2014-2021

no buque insignia das políticas culturais da democracia porque é un elemento de transición simbólica de modernidade absoluta e, na exposición, ese pavillón da República torcido, alterado, convertido en cartel luminoso, avísanos do fácil que é ver como se enterra ou se afunde unha idea de país.

En definitiva, *Wunderkammer* ten que ver coa dualidade de Suso Fandiño como persoa que provén do mundo da arte, pero tamén do mundo da historia. Segundo o artista: "O meu achegamento á arte desde a historia transformoume nun buscador de obxectos, imaxes e textos. Ás veces, o valor historiográfico do achado é útil para botar luz sobre os feitos, ás veces para amosar incerteza".

Mónica Maneiro

SUSO FANDIÑO (Santiago de Compostela, 1971) é doutor en Belas Artes pola Universidade de Vigo e licenciado en Historia da Arte pola Universidade de Santiago de Compostela. Actualmente traballa como docente na Facultade de Belas Artes da Universidade de Vigo e no ensino secundario. Ademais, imparte cursos e

conferencias en relación coa arte contemporánea como *Quen teme a arte contemporánea? Aproximacións e afastamentos das prácticas artísticas do século XX* (CGAC, 2019). A súa traxectoria desenvólvese a medio camiño entre a docencia e a práctica artística. Nesta última, consegue utilizar todos os medios ao seu alcance para realizar una obra na que mestura elementos pictóricos, a fotografía, a colaxe, o uso do vídeo e a instalación. Propón actuacións que tratan cuestións relativas ao propio traballo artístico e á apropiación. A súa obra foi exposta no CGAC (Santiago de Compostela), DA2 (Salamanca), MARCO (Vigo), Fundación Barrié (A Coruña), ou no Goethe Institute (Frankfurt), ademais de en galerías como Ad Hoc, T20, Trayecto ou a norteamericana Maus Contemporary e feiras de arte como ARCO, LOOP, Art Lisboa, Paper Positions Berlín, Liste Art Fair e Drawing Now Paris, entre outras. O seu traballo forma parte de importantes coleccións públicas e privadas españolas e internacionais como a Colección CGAC, a Fundación Coca-Cola, a Fundación Barrié ou a Jan Michalski Fondation. A súa serie sobre o conflito sirio *We Refugees*, que forma parte da Colección CGAC, recibiu en 2016 o máximo galardón no 24.º Premio Internacional de Gráfica Máximo Ramos.

SUSO FANDIÑO

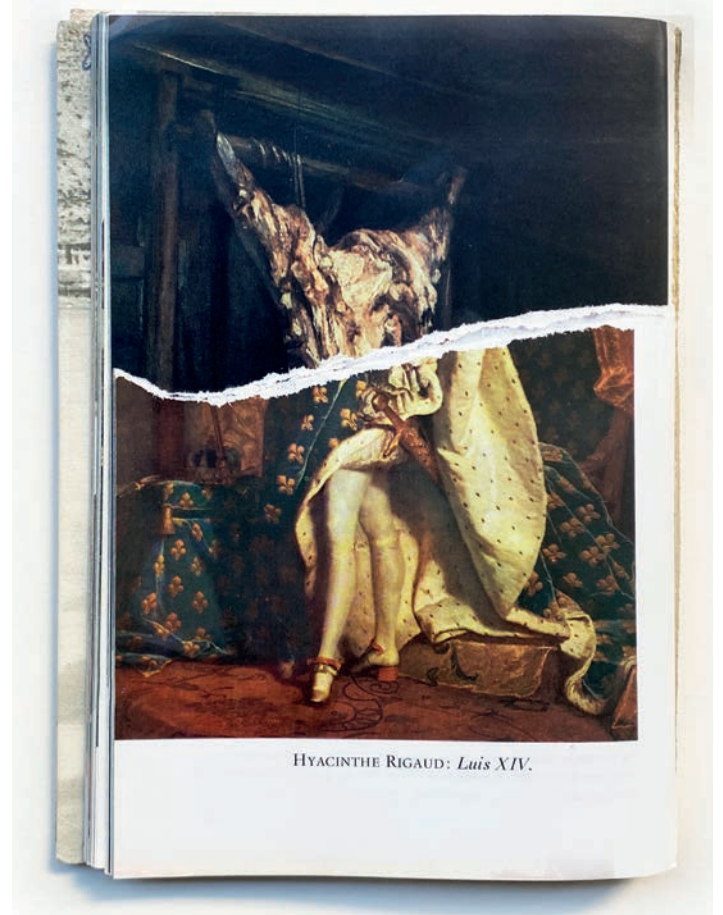
Wunderkammer

En 1952 André Malraux publica *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, un texto capital en la historiografía del arte del siglo XX, relegado a un segundo plano por la preeminencia de los discursos estéticos posmodernos derivados del situacionismo francés. Malraux anticipaba en ese texto, que constituía la primera parte de las *Las voces del silencio*, una forma de concebir la historia del arte como disciplina abierta, en la que la idea de estilo y de las escuelas nacionales se desdibuja en favor de un entendimiento cruzado con el que se abre lugar a las conexiones indebidas, múltiples, y basadas en los afectos y las subjetividades.

Este museo imaginario de Malraux se acerca en espíritu a los precedentes del museo moderno, situándose cerca de los gabinetes de curiosidades, también llamados cámaras de maravillas o *Wunderkammer* en alemán. Como es sabido, es en el Renacimiento cuando comienzan su proliferación. En estas *Wunderkammer* los burgueses y nobles continuaban la tradición medieval, coleccionando todo tipo de objetos extraños del mundo natural, minerales, artefactos científicos, piezas procedentes de yacimientos arqueológicos, antigüedades y rarezas, junto a obras de arte, sobre todo pintura. Las cámaras de curiosidades eran espacios cambiantes, abigarrados, en los que los objetos no tendían a disponerse creando discursos articulados, sino narraciones móviles, microhistorias que conectaban emocionalmente con el espectador.

Este espíritu es el que recorre la exposición con la que Suso Fandiño nos propone una serie de vías y enlaces poco habituales, dibujando un espacio museístico donde las obras conectan entre sí creando relaciones punzantes. Se trata ante todo de activar en el espectador la necesidad de buscar significados ocultos. Desde esta posición nos propone un espacio de juego y reflexión sobre la muerte del autor, la futilidad del discurso hegemónico en la historiografía artística, el papel del espectador en el arte, el juego político de fronteras, el *marketing* ideológico, la construcción de la identidad nacional, la institucionalización y la apropiación simbólica del arte por parte de los gobiernos, o el análisis del lenguaje como sistema de configuración del pensamiento, entre otras cuestiones. Todo esto lo hace utilizando la obra como medio desde el que reflexionar sobre lo social, a partir de la descomposición y reorganización de los productos de la sociedad de consumo.

El *ready-made*, *objet trouvé* u objeto encontrado, que popularizaron Duchamp y el dadaísmo, pero que también aparecía como parte de la obra de artistas como Picasso o Man Ray, entre otros vanguardistas, es el elemento fundamental de Suso Fandiño para el desarrollo de su propuesta. Si normalmente se habla de *objet trouvé*, objeto encontrado, para definir esa serie de elementos cuyo carácter funcional no tiene *a priori* nada que ver con el mundo artístico, en el caso de Fandiño habría que hablar más bien de *objeto buscado* ya que es precisamente ese acto consciente de investigación lo que determina su práctica. Como artista conceptual, parte de las maneras del *ready-made* para al mismo tiempo traicionarlas. Frente al hallazgo azaroso, propone la búsqueda profusa. Según él, "el tiempo que dedica un escultor a quitar el excedente de mármol que hay en un bloque y que estorba para la visión de la figura, es el mismo que yo dedico a eliminar los objetos del mundo que no me valen para representar lo que busco". Estos objetos de los que habla y que terminan dando vida a la obra, en algunas ocasiones no están intervenidos en absoluto, simplemente se muestran, conteniendo en sí mismos el significado del que el artista los quiere dotar al situarlos en el contexto de la exposición. Algo que ocurre por ejemplo en la serie *Serendipity* (2021) compuesta de postales, algunas de ellas circuladas, que se caracterizan por presentar alguna rareza o peculiaridad que las hace especiales. Son postales que reproducen obras de artistas como Canaletto, Bernini, Velázquez, El Greco, Goya, Delacroix o Rafael, entre otros. El artista las lleva al museo y las convierte en obra, dotándolas de un estatuto especial y realizando un



Suso Fandiño: *Sin título*. De la serie *Décollages*, 2016



Suso Fandiño: *Sin título*. De la serie *Serendipity*, 2014-2021

ejercicio en el que no solo interesa ese juego de reproducción de la imagen, sino también la reproducción del estatus del original al que hacen referencia, en un espacio conceptual que sirve además para pensar en una de las ideas claves de la muestra como es la patrimonialización de la cultura.

En otras series como *New World Order* (2019) a través de elementos como libretas, cajas de cerillas o un puzle de Europa compuesto por mil piezas, es capaz de tratar cuestiones como la construcción nacional asociada a un territorio y su destrucción también asociada a la desmembración de esa delimitación político-geográfica. Esa cartografía casi obsoleta permite, según el artista, "jugar con esa imagen de lo inflamable, de lo peligroso o lo que puede ser eliminado porque puede arder".

Otro tipo de *ready-made* es aquel en el que una leve manipulación del objeto lo cambia todo y hace que pase de ser funcional, a convertirse en una obra de arte. Un doblado, un rasgado, la situación de un elemento sobre otro, hacen la magia y constituyen la diferencia. La casualidad también forma parte de la obra. Conseguir, por ejemplo, que una portada de disco haya sido diseñada de forma que la imagen quede enmarcada perfectamente en el agujero de la funda y pueda convertirse en un *Peephole* (2021), es un ejercicio casi dadaísta, pero en distintos términos. Lo mismo ocurre con los *Décollages* (2016). No se trata de forzar la representación deseada. El material susceptible de ser utilizado es un único libro, de ahí que la coincidencia forme parte

fundamental de la obra. En esta serie construida a partir de diversos ejemplares de la compilación *Cien obras maestras de la pintura* publicada en 1969 por la editorial Salvat, no se trata de hacer *collage* a la manera de Hannah Höch o Raoul Hausmann, a partir de la composición de imágenes rescatadas de diferentes fuentes. Se trata de no añadir nada más al objeto, de rasgar, romper y que ese simple acto permita crear una nueva figura. Ese gesto mínimo se da también cuando le suceden cosas como recibir un libro cuya sobrecubierta tiene la imagen de la *Virgen de la buena leche* del Greco rota y dice: "¡Maravilloso! ¿Quién ha hecho este *collage*?". Se trata de lo que él denomina "la escultura del tiempo", que no es otra cosa que esa especie de trabajo artístico que se ejerce sobre los objetos cuando estos son usados y en ellos aparecen cambios de color, pliegues o manchas, susceptibles de ser analizados desde el punto de vista estético y ser considerados obras de arte fortuitas.

Para Suso Fandiño el arte jugará un papel crucial para la evolución de lo que se ha denominado identidad nacional, otorgando forma y plasmando, en buena medida, el conjunto de ideas, imágenes y sentimientos que dan vida al marco conceptual de la misma en los distintos territorios. La relación entre la hegemonía del Estado y la institución artística recorre toda la exposición. Para Fandiño esto tiene que ver con la idea de Arthur Danto cuando cita a Dickie en su libro *¿Qué es el arte?* para hablar de la "teoría institucional del arte" y señalarlo como un sistema legitimador formado por agentes que deciden y otorgan la categoría de arte a

un objeto determinado. Series como *Postcards on Postcards* (2014-2021) muestran una reflexión no solo sobre la institución artística, sino también sobre su papel en la perpetuación simbólica del poder y en la construcción de los modelos de sociedad. Imágenes del Museo del Prado, el Guggenheim de Nueva York, piscinas, playas turísticas, moteles y banderas norteamericanas, sirven, de alguna manera, para abordar la cuestión de cómo las instituciones artísticas ayudan a definir la representación de un país a partir de la banalización del hecho cultural. En este sentido para Fandiño es especialmente revelador el uso que se ha hecho de la imagen del turismo en España. Para él, a finales del siglo XX se inicia un proceso que entronca con el efecto Guggenheim y la proliferación de edificios firmados en muchas ocasiones por grandes arquitectos, con la misión de convertirse en contenedores culturales y centros de producción, pero que a la vez se proyectaban pensando en su utilidad para servir como reclamo turístico y como imagen de marca de las ciudades españolas en las que se construían. Si en el medioevo las ciudades competían para ver quién tenía las mejores catedrales, en el siglo XX en España se compite para ver quién tiene el mejor museo de arte contemporáneo. Suso Fandiño habla de esa banalización del arte y la cultura a través de una visión crítica, introduciendo series como *Dialogues and Conversations* (2014) en las que muestra esa manera en la que la obra de arte pasa a convertirse en un refugio para el ocio, en reclamo para un *marketing* cultural de los museos, a los que se les presupone una mayor valía o un mayor éxito en su función según el número de visitantes que los transiten. Las obras de arte convertidas en cartel publicitario en vallas y mupis, en las calles o las estaciones de metro, responden a ese afán de institucionalización de la cultura y también a ese trabajo de propaganda que el arte parece estar condenado a acometer.

El ejercicio del juego es sin duda algo que Fandiño utiliza en casi todos sus trabajos con distintos fines y con diversos matices y sutilezas. En el *ready-made Europa* (2021), conforma la obra a partir de un puzzle de mil piezas de 1971 para mostrar la idea de una unidad política formada de pequeñas naciones que componen estructuras mayores en su unión y para visibilizar la fragilidad de algo que se resquebraja de manera fácil. En *Tren a Kassel* (2021) se vale de un juguete de la marca alemana Märklin para realizar una crítica al bienalismo, a la pérdida de entidad e identidad del artista dentro de un plan tematizado y dirigido por otras personas. Hace referencia a las exposiciones y proyectos que suman un número enorme de participantes y en los que la figura del autor es relegada a un segundo plano o, en muchas ocasiones, queda desdibujada en favor del comisario demiurgo, con casos tan señalados como el de la Documenta V, comisariada por Harald Szeemann, o la Documenta X de Catherine David, en las que los comisarios se convierten en las verdaderas estrellas del *show*.

En *Wunderkammer* existen muchas piezas que tienen que ver con la idea de la identidad nacional, con los conflictos bélicos y la geopolítica y con toda la idea de frontera y construcción del espacio nacional. En series como *New World Order*, piezas como la bola del mundo puesta del revés o la serie de puzzles de cubos de los continentes desordenados creando nuevas configuraciones político geográficas, tienen que ver con esa visión del territorio en perpetuo cambio. Cuando trabaja con la superposición de



Suso Fandiño: *Sin título*. De la serie *New World Order*, 2019

mapas políticos de los continentes crea formas aleatorias, parecen casi escarapelas, símbolos de esa identidad nacional. A la vez, lo hace sobre esa preocupación por la formación de Europa, por la constitución de una unidad política y comercial en base a nacionalidades diferenciadas que esconde en sí misma el problema del racismo, de la superioridad cultural y económica que demandan los países del norte sobre los países del sur, los denominados PIGS (Portugal, Italia, Grecia y España). Una intención de sometimiento de un norte que siempre tendió a expandirse hacia el sur para obtener algunos recursos de los que carece. Frente a esto, el artista propone una revisión que ataca frontalmente el concepto antropológico de cultura.

Esta idea de la formación de la nación toma también relevancia en la exposición con la importancia de lo militar y la presencia del ejército como uno de los elementos que identifican al Estado nación. Si en la serie *Peephole* pone en contraste imágenes turísticas con imágenes militares dejando en evidencia los comportamientos sociales que de alguna manera se nos imponen y que asumimos como parte de nuestro estar en sociedad, y si es capaz de convertir unas banderas descoloridas en obra de arte, es porque este tema cruza todo su trabajo de un lado a otro. Así, en *Treasure Island* (2019) construye un *ready-made* a partir de una figurita que recuerda el Memorial de Guerra del Cuerpo de Marines de los Estados Unidos y un ejemplar de *La isla del tesoro* de Stevenson para llevarnos a una historia cruenta y definitoria de la crisis de los refugiados.

La política de bandos, la lucha de los ejércitos que se encuentran, subyace a su vez bajo los neones que conforman *Azul* (2021) y *Rojo* (2021) combinados en una gran instalación *site-specific* en la que la luz juega un papel primordial para introducir al espectador



Suso Fandiño: *Sin título*. De la serie *New World Order*, 2019

en la dinámica del juego de los extremos. Con esta instalación Fandiño crea un texto para ser visto y no para ser leído, que habla de la bipolaridad y de lo fácil que resulta caer en la ilusión de los opuestos. Una lectura política que señala la necesidad de encontrar los tonos intermedios. El artista cita la obra conceptual de Joseph Kosuth *Five Words in Orange Neon* (1965) para reflexionar sobre la fragilidad de nuestras certezas a partir de imágenes que no se corresponden con lo que leemos.

En otra línea de temas, toda la serie *Operación cuadro grande* (2021) tiene que ver según el artista "con el papel que ejercen los Estados Unidos sobre la traída del *Guernica* a España". Estos *collages* están contruidos partiendo de periódicos e imágenes de la época en los que aparecen fotografías de la llegada del cuadro a nuestro país. Se trata de trabajar un material casi arqueológico y que Suso Fandiño interviene sin complejos. En estas imágenes aparecen políticos de la época y juntos a ellos esa emblemática imagen de Las Vegas, o recortes de periódico referidos a la primera intervención de Estados Unidos en la guerra de Irak. Todo tiene un significado en estos *collages*, todo es material arqueológico.

Esta idea del uso político del arte, que subyace en toda la exposición, se magnifica en *El pabellón errante* (2021), la gran instalación *site-specific* con la que Suso Fandiño invade el Doble Espacio del CGAC y recrea los mástiles de la fachada del Pabellón de la República Española en la Exposición Universal

de París de 1937. Un pabellón que contenía, entre otras obras paradigmáticas, un *Guernica* que fue pintado para esa ocasión y que nunca había estado realmente en territorio español. Todo un símbolo de la lucha contra el régimen que derrocó el gobierno electo y que quiere rescatarse con la llegada de la democracia, en primer lugar por el gobierno de la UCD y en segundo lugar por el gobierno del PSOE. El Reina Sofía se convierte en el buque insignia de las políticas culturales de la democracia porque es un elemento de transición simbólica de modernidad absoluta y, en la exposición, ese pabellón de la República torcido, trastocado, convertido en cartel luminoso, nos avisa de lo fácil que es ver cómo se entierra o se hunde una idea de país.

En definitiva, *Wunderkammer* tiene que ver con la dualidad de Suso Fandiño como persona que proviene del mundo del arte, pero también del mundo de la historia. Según el artista: "Mi acercamiento al arte desde la historia me ha transformado en un buscador de objetos, imágenes y textos. A veces, el valor historiográfico de lo hallado es útil para arrojar luz sobre los hechos, y a veces para arrojar incerteza".

Mónica Maneiro

SUSO FANDIÑO (Santiago de Compostela, 1971) es doctor en Bellas Artes por la Universidad de Vigo y licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Santiago de Compostela. Actualmente trabaja como docente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Vigo y en la enseñanza secundaria. Además, imparte cursos y conferencias en relación con el arte contemporáneo como *¿Quién teme al arte contemporáneo? Aproximaciones y alejamientos a las prácticas artísticas del siglo XX* (CGAC, 2019). Su trayectoria se desarrolla a medio camino entre la docencia y la práctica artística. En esta última, consigue utilizar todos los medios a su alcance para desarrollar una obra en la que mezcla elementos pictóricos, la fotografía, el *collage*, el uso del vídeo y la instalación. Propone actuaciones que tratan cuestiones relativas al propio trabajo artístico y a la apropiación. Su obra ha sido expuesta en el CGAC (Santiago de Compostela), DA2 (Salamanca), MARCO (Vigo), Fundación Barrié (A Coruña), o en el Goethe Institute (Frankfurt), además de en galerías como Ad Hoc, T20, Trayecto o la norteamericana Maus Contemporary y ferias de arte como ARCO, LOOP, Art Lisboa, Paper Positions Berlín, Liste Art Fair y Drawing Now Paris, entre otras. Su trabajo forma parte de importantes colecciones públicas y privadas españolas e internacionales como la Colección CGAC, la Fundación Coca-Cola, la Fundación Barrié o la Jan Michalski Fondation. Su serie sobre el conflicto sirio *We Refugees*, que forma parte de la Colección CGAC, recibió en 2016 el máximo galardón en el 24.º Premio Internacional de Gráfica Máximo Ramos.

SUSO FANDIÑO

Wunderkammer

In 1952, André Malraux published *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, a seminal text in the historiography of twentieth-century art, which was overshadowed by the pre-eminence of postmodern aesthetic discourses derived from French Situationism. In this text, which constituted the first part of *Les Voix du silence*, Malraux foretold a way of conceiving art history as an open discipline, in which the idea of style and national schools is blurred in favour of a cross-understanding that opens up multiple, improper connections, based on affections and subjectivities.

In spirit, Malraux's imaginary museum is akin to the precedents of the modern museum, setting itself close to cabinets of curiosities, also called cabinets of wonder, or *Wunderkammer* in German. As is well known, they began to proliferate during the Renaissance. In these *Wunderkammer*, the bourgeois and nobles continued with the medieval tradition, collecting all manner of strange objects from the natural world, minerals, scientific artefacts, pieces from archaeological sites, antiques and rarities, along with works of art, particularly painting. Cabinets of curiosities were constantly evolving, motley spaces, where objects tended not to be arranged so as to create articulated discourses, rather shifting narratives, micro-stories that connected emotionally with the viewer.

It is this spirit which pervades the exhibition through which Suso Fandiño proposes a series of unusual pathways and links, tracing a museum space in which works connect with each other, creating prickly relationships. First and foremost, it is about activating in the spectator the need to seek out hidden meanings. From this standpoint, he proposes for us a space of interplay and reflection on topics such as the death of the artist, the futility of hegemonic discourse in artistic historiography, the role of the spectator in art, the political game of borders, ideological marketing, the construction of national identity, the institutionalisation and symbolic appropriation of art by governments, as well as the analysis of language as a system of thought configuration, among other issues. He achieves all this by using the work as a means from which to reflect on the social, on the basis of the decomposition and reorganisation of products from consumer society.

The readymade, *objet trouvé* or found object, popularised by Duchamp and Dadaism, but which also appeared as elements in the work of Picasso and Man Ray, among other avant-garde artists,

is the fundamental element Suso Fandiño employs to develop his proposal. If we habitually speak of *objet trouvé* to define that series of elements whose functional character has a priori nothing to do with the artistic world, in the case of Fandiño, we should speak rather in terms of a 'sought object,' as it is precisely that conscious act of investigation that determines his activity. As a conceptual artist, he builds on the manners of readymade in order to, at the same time, betray them. Faced with the random finding, he proposes the extensive search. According to him, 'the time a sculptor spends on chipping away the excess marble from a block which hinders the vision of the figure, is the same as that which I dedicate to eliminating the objects of the world that are not useful for me in representing what I am seeking.' These objects of which he speaks, and which end up breathing life into the work, are, on occasion, not intervened at all; they are simply shown, harbouring in themselves the meaning with which the artist wishes to endow them by placing them in the context of the exhibition. Something that happens for example in the series, *Serendipity* (2021) made up of postcards, some of them franked, which are characterised by some quirk or peculiarity that makes them special. These postcards reproduce works by artists such as Canaletto, Bernini, Velázquez, El Greco, Goya, Delacroix and Raphael, among others. The artist takes them to the museum and transforms them into a work, endowing them with a special status and performing an exercise in which not only is that game of reproducing the image of interest, but also the reproduction of the status of the original to which they refer, in a conceptual space that also serves to ponder on one of the key ideas of the exhibition as the patrimonial appropriation of culture.

In other series, such as *New World Order* (2019), through items such as notebooks, matchboxes or a thousand-piece jigsaw puzzle of Europe, he addresses issues such as the national construction associated with a territory, and the destruction thereof, also associated with the dismemberment of that political-geographical delimitation. According to the artist, this almost obsolete cartography allows him, 'to play with that image of the flammable, of the dangerous, or which can be eliminated because it can burn.'

Another type of readymade is one in which a slight manipulation of the object changes everything, transforming something functional into a work of art. A fold, a tear, the placing of one element over another, all work their magic and make the difference. Chance is also part of the work; for example, having an LP cover designed so that the image is perfectly framed in the hole of the sleeve and can become a *Peephole* (2021), is an almost dadaistic exercise, but in different terms. The same is true of the *Décollages* (2016). It is not a case of forcing the desired representation. The material susceptible to being used is a single book, hence randomness is a fundamental part of the work. In this series built from various copies of the compilation *Cien obras maestras de la pintura* (One Hundred Masterpieces of Painting) published in 1969 by the publishing house, Salvat, it is not about making collage in the style of Hannah Höch or Raoul Hausmann, from the composition of images rescued from different sources, rather it is a question of not adding anything else to the object, of tearing, of breaking, and that simple act allows the creation of a new figure. That minimal gesture also arises when things happen to him, such as when he receives a book whose cover bears the broken image of El Greco's *Holy Family* and he



Suso Fandiño: *Europa*, 2021

says: 'Wonderful! Who made this collage?' This is what he calls 'the sculpture of time,' which is nothing other than that kind of artistic work exercised on objects when they are used and in them appear changes of colour, folds or spots, which can be analysed from an aesthetic point of view and be considered as fortuitous works of art.

For Suso Fandiño, art plays a crucial role in the evolution of what has been labelled national identity, imbuing, to a great extent, form and substance to the set of ideas, images and feelings that breathe life into the conceptual framework thereof in different territories. The relationship between the hegemony of the state and the artistic institution pervades the entire exhibition. For Fandiño, this has to do with Arthur Danto's idea when, in his book, *What Is Art?*, he cites Dicke to speak of the 'institutional theory of art' and to highlight it as a legitimising system formed by agents who decide and grant the category of art to a determined object. Series such as *Postcards on Postcards* (2014-2021) show a reflection not only on the artistic institution itself, but also on its role in the symbolic perpetuation of power and in the construction of models of society. Images of the Prado, the Guggenheim in New York, swimming pools, tourist beaches, motels and American flags, all serve, in some way, to address the question of how artistic institutions help define the representation of a country from the trivialisation of the cultural fact. In this sense, particularly revealing for Fandiño is the use made of the image of tourism in Spain. For him, at the end of the twentieth century a process began which ties in with the Guggenheim effect and the proliferation of buildings signed on many occasions by great architects, with the mission of becoming cultural repositories and centres of production, but they were also projected considering

their usefulness to serve as tourist attractions and as a brand image for the Spanish cities in which they were built. If mediaeval cities competed to see who had the best cathedrals, in twentieth century Spain, the competition was to see who had the best contemporary art museum. Suso Fandiño talks about that trivialisation of art and culture through a critical vision, introducing series such as *Dialogues and Conversations* (2014) in which he shows that way in which the work of art becomes a haven for leisure, a claim for a sort of 'cultural marketing' of museums, which are assumed to be of greater value or more successful in their function depending on the number of visitors who pass through them. Works of art turned into advertising posters on hoardings and billboards, on the streets or in metro stations, respond to that desire to institutionalise culture and also to that work of propaganda that art seems to be fated to undertake.

The exercise of the game is undoubtedly something that Fandiño uses in almost all his works for different purposes and with different nuances and subtleties. In the readymade, *Europe* (2021), the work comprises a thousand-piece jigsaw puzzle from 1971 in order to show the idea of a political unit formed by small nations that make up larger structures in their union and to highlight the fragility of something that breaks down easily. In *Tren a Kassel* (Train to Kassel, 2021) he uses a toy made by the German firm Märklin to offer a criticism of biennialism, of the loss of the artist's entity and identity within a plan that is themed and directed by other figures in exhibitions and projects that bring together a huge number of participants, and in which the figure of the artist is pushed into the background, or frequently blurred, in favour of the demiurge curator, with cases as prominent as that of Documenta V and Documenta X,

curated by Harald Szeemann and Catherine David, respectively, in which they, the curators, become the real stars of the show.

In *Wunderkammer*, there are numerous pieces linked with the idea of national identity, with war and geopolitical conflicts, and with the whole notion of borders and the construction of national space. In series such as *New World Order*, pieces like the globe of the world turned upside down, or the series of puzzles of continents disordered by creating new geographical political configurations, have to do with that view of the territory in a state of perpetual flux. When working with the overlaying of political maps of the continents, he creates random shapes, which seem almost like rosettes, symbols of that national identity. At the same time, he does so with that concern for the formation of Europe, for the establishment of a political and commercial unit on the basis of differentiated nationalities which hides within itself the problem of racism, of the cultural and economic superiority demanded by the northern countries of the north over the southern ones, the so-called PIGS (Portugal, Italy, Greece and Spain). An intention to subjugate a north that has always tended to expand southwards in search of some of the resources it lacks. Faced with this, the artist proposes a review that attacks the anthropological concept of culture head on.

This notion of nation-building also acquires relevance in the exhibition with the importance of the military and the presence of the army as one of the elements that identify the nation State. If, in *Peephole*, he contrasts touristy images with military ones, highlighting the social behaviours that are somehow imposed on us and which we assume as part of our being in society, and if he is capable of turning discoloured flags into work of art, it is because this runs through his work, from one end to the other. Thus, in *Treasure Island* (2019) he constructs a readymade on the basis of a figurine reminiscent of the Marine Corps War Memorial in the United States and a copy of Robert Louis Stevenson's most famous novel to entice us into a bloody and defining history of the refugee crisis.

The politics of taking sides, the struggle of armies coming up against each other, in turn underlies the neon lights that comprise *Azul* (Blue, 2021) and *Rojo* (Red, 2021) combined in a large, site-specific installation where light plays a leading role in introducing the viewer to the dynamics of the game of extremes. With this installation, Fandiño creates a text to be seen and not read, one which speaks of bipolarity and how easy it is to succumb to the illusion of opposites. A political reading which points to the need to find the middle ground. The artist cites Joseph Kosuth's conceptual work, *Five Words in Orange Neon* (1965), to reflect on the fragility of our certainties on the basis of images that do not correspond to what we read.

In another line of themes, according to the artist, the entire series of *Operación cuadro grande* (Operation Large Picture, 2021) addresses 'the role played by the United States in the bringing of *Guernica* to Spain.' These collages are constructed from newspapers and images of the time, showing photographs of the painting's arrival in our country. It is about working an almost archaeological material and the fact that Suso Fandiño unashamedly intervenes. These images feature politicians of the time and, along with them, that iconic image of Las Vegas, or newspaper clippings referring to the first intervention of the US in the Gulf War. In these collages, everything has a meaning, everything is archaeological material.

This notion of the political use of art, which underlies the entire exhibition, is magnified in the large, site-specific installation, *El pabellón errante* (The Errant Pavilion, 2021), with which Suso Fandiño invades the CGAC'S Double Space, recreating the flagpoles on the façade of the Pavilion of the Spanish Republic at the Universal Exhibition of Paris in 1937. A pavilion containing, among other seminal works, Picasso's most celebrated canvas, *Guernica*, which had never really been in Spanish territory, since it was painted expressly for the occasion. A symbol of the struggle against the regime that had overthrown the elected government and sought to redeem itself with the arrival of democracy, first through the government of the Union of the Democratic Centre (UCD) and then through the government of the Spanish Socialist Party (PSOE). The Reina Sofía Museum is transformed into the flagship of democracy's cultural policies, as she is a symbolic transitional element of absolute modernity and, in the exhibition, that twisted, subverted pavilion of the Republic, altered, transformed into a luminous poster, warns us how easy it is to see the idea of a country being buried or going under.

In short, *Wunderkammer* addresses the duality of Suso Fandiño as an individual whose roots are in the world of art, but also in the sphere of history. In the artist's own words, 'my approach to art through history has transformed me into a search engine for objects, images and texts. Sometimes, the historiographical value of that which is found is useful for shedding light on facts, and on other occasions for casting uncertainty.'

Mónica Maneiro

SUSO FANDIÑO (Santiago de Compostela, 1971) holds a Ph.D. in Fine Arts from the University of Vigo, and a degree in Art History from the University of Santiago de Compostela. He currently works as a teacher in the Faculty of Fine Arts at the University of Vigo in Pontevedra, and in secondary education. In addition, he teaches courses and gives lectures on contemporary art, such as *Who Fears Contemporary Art? Approaches to and Deviations from Art Practices in the Twentieth Century* (CGAC, 2019). His career is split between teaching and artistic practice: in the latter, he manages to use all the means at his disposal to develop work in which he mixes pictorial elements, photography, collage, video usage and installation. He proposes actions that address issues relating to artistic activity per se and appropriation. His work has been exhibited in the CGAC (Santiago de Compostela), DA2 (Salamanca), MARCO (Vigo), Fundación Barrié (Corunna) and in the Goethe Institute (Frankfurt), as well as in galleries, such as Ad Hoc, T20, Trayecto and the Maus Contemporary in the US, and art fairs such as ARCO, LOOP, Art Lisboa, Paper Positions Berlin, Liste Art Fair and Drawing Now Paris, among others. His work forms part of important Spanish and international public and private collections, such as the CGAC Collection, the Coca-Cola Foundation, the Barrié Foundation and the Jan Michalski Foundation. His series on the Syrian Conflict *We Refugees*, which forms part of the CGAC Collection, received the first prize in 2016 at the 24th Máximo Ramos International Graphic Arts Award.

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
Mónica Maneiro

Coordinación
Christina Ferreira

Rexistro
Teresa Jácome

Traducións
Jesús Riveiro Costa, David M. Smith

Montaxe
David Garabal

Deseño
Cecilia Labella

Suso Fandiño. Wunderkammer forma parte do programa de exposicións individuais de artistas galegos de media carreira, que o CGAC vén desenvolvendo cunha periodicidade anual desde 2016.

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]

