

EN CONSTRUCCIÓN

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

6 xullo / 28 outubro 2018

Planta primeira, Dobre Espazo

A arte como construción é unha boa metáfora.

Desde esa perspectiva a arte atópase coa arquitectura e, asemade, pónense de relevo aqueles aspectos máis propiamente metodolóxicos; é dicir, todo o que denota o proceso de traballo, o proxecto, a idea. A arte pode así ser entendida como unha práctica visual construtiva, pero é tamén en por si unha construción.

O sentido desta exposición, así como o seu título, *En construción*, é o de subliñar as conexións entre a arte e a arquitectura, e entre ambas e a idea de proceso constante. Tamén é unha forma de lle rendermos unha homenaxe ao CGAC como museo-institución e como edificio singular —museo-arquitectura de Álvaro Siza Vieira— en 2018, cando se cumpren os 25 anos da súa apertura.

Ás veces, vista desde fóra, a programación dun museo pode parecer casual e ao chou; as coincidencias dunhas exposicións con outras, con todo, son meditadas e buscan intensificar, mediante a fricción visual, os discursos e as disonancias que se complementan. Este proxecto expositivo, en efecto, conéctase por unha banda, tematicamente, coa exposición *Lugar: contingencias de uso*, comisariada no verán de 2017, hai agora un ano, por Susana González, que incluía obras e instalacións *site-specific* de Sofía Táboas, Luciana Lamothe e Patricia Esquivias. Doutra banda, mantén un pulso de diálogos cruzados coas exposicións coas que coincide no tempo no CGAC durante este verán de 2018. Estoume a referir á exposición *Colección CGAC 25*, porque nela réndeselle tributo ao museo-edificio de Siza e inclúense numerosas obras que abordan a idea da construción, partindo da fotografía de carácter documental (Frank Thiel, Günther Förg ou Gabriele Basilico) e da fotografía da realidade construída (Vik Muniz, James Casebere ou Oliver Boberg). Pero tamén conecta estreitamente coa revisión da obra de Nicolás Combarro, que establece unha intensa experiencia visual coa construción, coa arquitectura popular sen arquitecto ou coas obras de edificios interrompidos e deixados á



El arte como construcción es una buena metáfora.

Desde esa perspectiva el arte se encuentra con la arquitectura y, a la vez, se ponen de relieve aquellos aspectos más propiamente metodológicos; es decir, todo lo que denota el proceso de trabajo, el proyecto, la idea. El arte puede así ser entendido como una práctica visual constructiva, pero es también en sí mismo una construcción.

El sentido de esta exposición, así como su título, *En construcción*, es el de subrayar las conexiones entre el arte y la arquitectura, y entre ambos y la idea de proceso constante. También es una forma de rendir un homenaje al CGAC como museo-institución y como edificio singular —museo-arquitectura de Álvaro Siza Vieira— en 2018, cuando se cumplen los 25 años de su apertura.

A veces, vista desde fuera, la programación de un museo puede parecer casual y azarosa; las coincidencias de unas exposiciones con otras, sin embargo, son meditadas y buscan intensificar, mediante la fricción visual, los discursos y las disonancias que se complementan. Este proyecto expositivo, en efecto, se conecta por un lado, temáticamente, con la exposición *Lugar: contingencias de uso*, comisariada en el verano de 2017, hace ahora un año, por Susana González, que incluía obras e instalaciones *site-specific* de Sofía Táboas, Luciana Lamothe y Patricia Esquivias. Por otro lado, mantiene un pulso de diálogos cruzados con las exposiciones con las que coincide en el tiempo en el CGAC durante este verano de 2018. Me refiero a la exposición *Colección CGAC 25*, porque en ella se rinde tributo al museo-edificio de Siza y se incluyen numerosas obras que abordan la idea de la construcción, partiendo de la fotografía de carácter documental (Frank Thiel, Günther Förg o Gabriele Basilico) y de la fotografía de la realidad construida (Vik Muniz, James Casebere o Oliver Boberg). Pero también conecta estrechamente con la revisión de la obra de Nicolás Combarro, que establece una intensa experiencia visual con la construcción, con la arquitectura popular sin arquitecto o con las obras de edificios interrumpidos y dejados a la

metade, aínda *en construción*, e moi especialmente co propio edificio do museo, mediante unha serie de intervencións lumínicas cuxo resultado son fotografías.

Amais, *En construción*, ao incluír numerosas obras pertencentes á colección —algunhas recentes adquisicións (como as pezas de Tamara Feijoo e de Pablo Barreiro, en 2018) e outras de incorporación máis antiga (como as pezas de Rosendo Cid, incorporadas en 2016, e a de Lara Almarcegui, en 2001)—, reivindica a importancia que ten a colección para unha institución coma o CGAC e establece outra ponte máis coa exposición *Colección CGAC 25*, situada na planta do soto do museo. Outra característica desta mostra é que establece un percorrido transxeracional e transnacional a través da obra de artistas que traballaron a partir da idea da construción abríndose a diálogos insospeitados.

O tipo de obra que se inclúe nesta exposición non representa ningunha corrente e pertence a diversos rexistros. Son obras de artistas con trayectorias moi diferentes e foron realizadas en momentos moi distintos, desde finais dos anos oitenta ata 2017. Con todo, na súa maioría, enmárcanse na diversidade que produciron as prácticas dos *campos expandidos* entre os anos noventa e a década de 2000. De certo xeito, as discusións e debates que se produciron a partir dos anos setenta, coa teoría do campo expandido da escultura de Rosalind Krauss, constitúen o punto de partida para estas prácticas, que se sitúan entre medias do construtivo e a reutilización e o aproveitamento de elementos e materiais heteroxéneos, provenientes tanto da superabundancia do consumo coma do refugallo (que ten pola súa vez a súa propia opulencia).

mitad, todavía *en construción*, y muy especialmente con el propio edificio del museo, mediante una serie de intervenciones lumínicas cuyo resultado son fotografías.

Además, *En construción*, al incluir numerosas obras pertenecientes a la colección —algunas recientes adquisiciones (como las piezas de Tamara Feijoo y de Pablo Barreiro, en 2018) y otras de incorporación más antigua (como las piezas de Rosendo Cid, incorporadas en 2016, y la de Lara Almarcegui, en 2001)—, reivindica la importancia que tiene la colección para una institución como el CGAC y establece otro puente más con la exposición *Colección CGAC 25*, situada en la planta sótano del museo. Otra característica de esta muestra es que establece un recorrido transgeneracional y transnacional a través de la obra de artistas que han trabajado a partir de la idea de la construcción abriéndose a diálogos insospechados.

El tipo de obra que se incluye en esta exposición no representa ninguna corriente y pertenece a diversos registros. Son obras de artistas con trayectorias muy diferentes y han sido realizadas en momentos muy distintos, desde finales de los años ochenta hasta 2017. No obstante, en su mayoría, se enmarcan en la diversidad que han producido las prácticas de los *campos expandidos* entre los años noventa y la década de 2000. En cierto modo, las discusiones y debates que se produjeron a partir de los años setenta, con la teoría del campo expandido de la escultura de Rosalind Krauss, constituyen el punto de partida para estas prácticas, que se sitúan a caballo entre lo constructivo y la reutilización y el aprovechamiento de elementos y materiales heterogéneos, provenientes tanto de la superabundancia del consumo como del deshecho (que tiene a su vez su propia opulencia).



Lara Almarcegui: *Volkstuinen que van a desaparecer*, 2001. Colección CGAC, Santiago de Compostela



Pablo Barreiro: *Sen título* (serie *Columnas*), 2015 e *Sen título* (serie *Columnas*), 2017. Colección CGAC, Santiago de Compostela

A idea de *construcción* renova e revoluciona a escultura mediante a introducción do obxecto a través do *ready-made* duchampiano, que resignifica (o urinario ou o secador de botellas) e axusta obxectos dispares de uso común (unha roda de bicicleta sobre un tallo), e da serialización de proxectos tales como a *Columna do infinito* de Brancusi. A construción depende moi estreitamente dos procedementos ou metodoloxías de traballo e dunha certa práctica da ensamblaxe emparentada coa colaxe, que dilúe os límites entre a pintura e a escultura; entre o obxecto, o moble e a escultura (entendida como modelado); entre *ready-made* e reciclaxe; entre alta e baixa cultura; entre monumento e antimonumento; entre arte, interiorismo, arquitectura e deseño.

Desde unha perspectiva histórica, o uso que empezan a facer artistas pop de obxectos cotiáns e de consumo, en ambientes ou ensamblaxes coma as de Robert Rauschenberg, determina unha mutación cada vez máis intensa da escultura cara ao obxecto. Por outra banda, a recuperación de certas formulacións do construtivismo vangardista a partir do minimalismo ou o desenvolvemento en Italia da *arte povera*, a partir da utilización de materiais orgánicos, que tenden a se situar tamén nos termos da mínima expresión, propician ambientes e instalacións nos que se dissolve a escultura, pero nos que se retoma un pulso de intensidade espacial.

A obra de Jorge Oteiza actuará en España como un contrapunto ao minimalismo nos debates sobre a escultura. O seu proxecto experimental co baleiro, desenvolvido ao longo dos anos cincuenta e premiado na Bienal de São Paulo de 1958, condúceo ao silencio; pero entre finais dos anos setenta e principios dos oitenta converterase non só en guía e fonte de inspiración formal, senón tamén nun modelo ético e político para un grupo de novos artistas que se forman nese momento na Escola de Belas Artes de Bilbao. Alí o minimalismo e a arte conceptual son liñas de forza; Oteiza,

La idea de *construcción* renueva y revoluciona la escultura mediante la introducción del objeto a través del *ready-made* duchampiano, que resignifica (el urinario o el secador de botellas) y acopla objetos dispares de uso común (una rueda de bicicleta sobre un taburete), y de la serialización de proyectos tales como la *Columna del infinito* de Brancusi. La construcción depende muy estrechamente de los procedimientos o metodologías de trabajo y de una cierta práctica del ensamblaje emparentado con el *collage*, que diluye los límites entre pintura y escultura; entre objeto, mueble y escultura (entendida como modelado); entre *ready-made* y reciclaje; entre alta y baja cultura; entre monumento y antimonumento; entre arte, interiorismo, arquitectura y diseño.

Desde una perspectiva histórica, el uso que empezan a hacer artistas pop de objetos cotidianos y de consumo, en ambientes o ensamblajes como los de Robert Rauschenberg, determina una cada vez más intensa mutación de la escultura hacia el objeto. Por otra parte, la recuperación de ciertos planteamientos del constructivismo vangardista a partir del minimalismo o el desarrollo en Italia del *arte povera*, a partir de la utilización de materiales orgánicos, que tienden a situarse también en los términos de la mínima expresión, propician ambientes e instalaciones en los que se dissolve la escultura, pero en los que se retoma un pulso de intensidad espacial.

La obra de Jorge Oteiza actuará en España como un contrapunto al minimalismo en los debates sobre la escultura. Su proyecto experimental con el vacío, desarrollado a lo largo de los años cincuenta y premiado en la Bienal de São Paulo de 1958, le conduce al silencio; pero entre finales de los años setenta y principios de los ochenta se convertirá no solo en guía y fuente de inspiración formal, sino también en un modelo ético y político para un grupo de jóvenes artistas que se forman en ese momento en la Escuela de Bellas Artes de Bilbao. Allí el minimalismo y el arte conceptual son líneas de



Jessica Stockholder: *Sky Packed*, 2013. Cortesía Galería Max Estrella

doutra banda, conecta cunha perspectiva construtivista analítica. Neste grupo —que será posteriormente identificado como a *nova escultura vasca*— inclúense Pello Irazu, Txomin Badiola, Ricardo Catania, Juan Luis Moraza e María Luisa Fernández, que mantén un perfil máis discreto. Estas dúas últimas referencias, Moraza e Fernández, integran o colectivo CVA (Comité de Vixilancia Artística), que desenvolve unha serie de accións e iniciativas de marcado carácter conceptual. Nunha entrevista comenta a autora: “Con máis humor que eficacia, CVA pretendía *vixiar* a liberdade da arte e liberala do mercado”. A obra de María Luisa Fernández (Villarejo de Órbigo, León, 1955) singularízase por se distanciar de preceptos máis propiamente escultóricos e de raíz construtivista máis ortodoxos que practican outros membros do *grupo*, que doutra banda é máis unha etiqueta posta desde fóra e non actúa nunca de maneira coordinada nin articulada: o que os une é sobre todo unha comunidade de intereses.

Nos anos oitenta María Luisa Fernández utiliza preferentemente a madeira e subliña o eco do proceso e do taller, do que está en construción. As pezas *Melena I e II* (1988) pertencen a unha serie de obras que, partindo da imaxe de trenzas ou melenas cortadas, suxiren tamén unha provisionalidade, un *impasse* que esixe espera, coma se estivesen colgadas nas paredes do estudio a modo de formas esenciais para seren reutilizadas. *Mácula* (1984), que tamén pertence a unha serie, aparece como un conxunto de fragmentos de chan. O punto de partida desta serie —coméntao a artista nunha entrevista— é a visión concisa e núa dos campos de labranza, e estes poderían ser fragmentos do chan do estudio

fuerza; Oteiza, por outro lado, conecta con una perspectiva constructivista analítica. En este grupo —que será posteriormente identificado como la *nueva escultura vasca*— se incluye a Pello Irazu, Txomin Badiola, Ricardo Catania, Juan Luis Moraza y María Luisa Fernández, que mantiene un perfil más discreto. Estas dos últimas referencias, Moraza y Fernández, integran el colectivo CVA (Comité de Vigilancia Artística), que desarrolla una serie de acciones e iniciativas de marcado carácter conceptual. En una entrevista comenta la autora: “Con más humor que eficacia, CVA pretendía *vigilar* la libertad del arte y liberarlo del mercado”. La obra de María Luisa Fernández (Villarejo de Órbigo, León, 1955) se singulariza distanciándose de preceptos más propiamente escultóricos y de raíz constructivista más ortodoxos que practican otros miembros del *grupo*, que por otro lado es más una etiqueta puesta desde fuera y no actúa nunca de manera coordinada ni articulada: lo que les une es sobre todo una comunidad de intereses.

En los años ochenta María Luisa Fernández utiliza preferentemente la madera y subraya el eco del proceso y del taller, de lo que está en construcción. Las piezas *Melena I y II* (1988) pertenecen a una serie de obras que, partiendo de la imagen de trenzas o melenas cortadas, sugieren también una provisionalidad, un *impasse* que exige espera, como si estuvieran colgadas en las paredes del estudio a modo de formas esenciales para ser reutilizadas. *Mácula* (1984), que también pertenece a una serie, aparece como un conjunto de fragmentos de suelo. El punto de partida de esta serie —lo comenta la artista en una entrevista— es la visión escueta y desnuda de los campos de labranza, y estos podrían ser fragmentos del suelo del

impregnados de restos de pintura, un lugar onde se constrúe e xerminan ideas.

O uso reiterado de determinados materiais pobres ou de materiais industriais de construción caracteriza unha perspectiva e unha mirada. A instalación é un ámbito que, desde finais dos anos setenta, funciona como unha posibilidade de crear un campo expandido para a escultura e para a pintura, ou para ambas en colisión e desde a fricción.

A tensión do refugallo e os ecos dunha mirada pop aparecen como un pano de fondo na obra de Jessica Stockholder (Seattle, Washington, Estados Unidos, 1959), que con todo mantén un peso e un ton moi pictóricos, a través do uso que fai da cor que aparece nos obxectos que utiliza. Digamos que o seu xeito de pintar é a través dos obxectos e que opera movementos de transferencia de valores entre a pintura e a escultura, mediante o esvaramento ou desprazamento entre unha certa idea de ambiente, ensamblaxe obxectual, volume e cadro frontal, que habitualmente necesita unha parede de fondo como apoio. Só excepcionalmente, pero xa en etapas moito máis recentes dos anos 2000, os seus traballos funcionan exentos, como un volume, aínda que tenden a reproducir o efecto dunha parede. Desde os anos oitenta Jessica Stockholder traballa asumindo un ton festivo e despreocupado, no que mestura os obxectos de consumo cos de refugallo e ofrece un espectáculo de abundancia e exceso, unha opulencia de quincalla que remite á estrutura das naturezas mortas flamengas dos séculos XVII e XVIII. Na súa obra desapareceron as preocupacións vangardistas por recuperar os ecos do construtivismo clásico (ruso) e tamén se disolveu calquera interese por un posicionamento político. Se en María Luisa Fernández hai unha conciencia de transformación do concepto de escultura e unha actitude conceptual, en Jessica Stockholder hai unha preocupación plástica e visual, que se traduce en instalación e en sentido do espazo. Esta dicotomía marca, en certa medida, os parámetros entre os que se move esta exposición, sobre todo porque as súas actitudes respectivas representan dúas posicións esenciais, cuxo contrapunto determinará o desenvolvemento posterior de todas as perspectivas construtivas e procesuais características das dúas últimas décadas.

En toda esta discusión os materiais importan e son significativos porque expoñen como son interpretados, a que sinestesias ou metáforas recorren e para que, que suxiren e a que remiten. En definitiva, amosan ou desvelan unha *antropoloxía artística*.

A modo de primeiro exemplo, a idea de construción remite en primeiro lugar ao ladrillo, o elemento básico da casa no ámbito urbano desde as cidades mesopotámicas.

Na exposición hai tres obras que utilizan o ladrillo como material e como concepto, cada unha dun modo disonante e discrepante co outro. O ladrillo, como construción e metáfora da cidade, é a base da instalación *site-specific Brutalismo*, do artista brasileiro Marlon de Azambuja (Santo Antônio da Patrulha, Rio Grande do Sul, Brasil, 1978). Os ladrillos e demais elementos de construción industrial serven para elaborar, ao xeito dunha maqueta, a estrutura dunha cidade de rañaceos, de edificios e de casinas. A diversidade de cores, formas e dimensións, tanto dos ladrillos coma dos cabaletes

estudio impregnados de restos de pintura, un lugar donde se construye y germinan ideas.

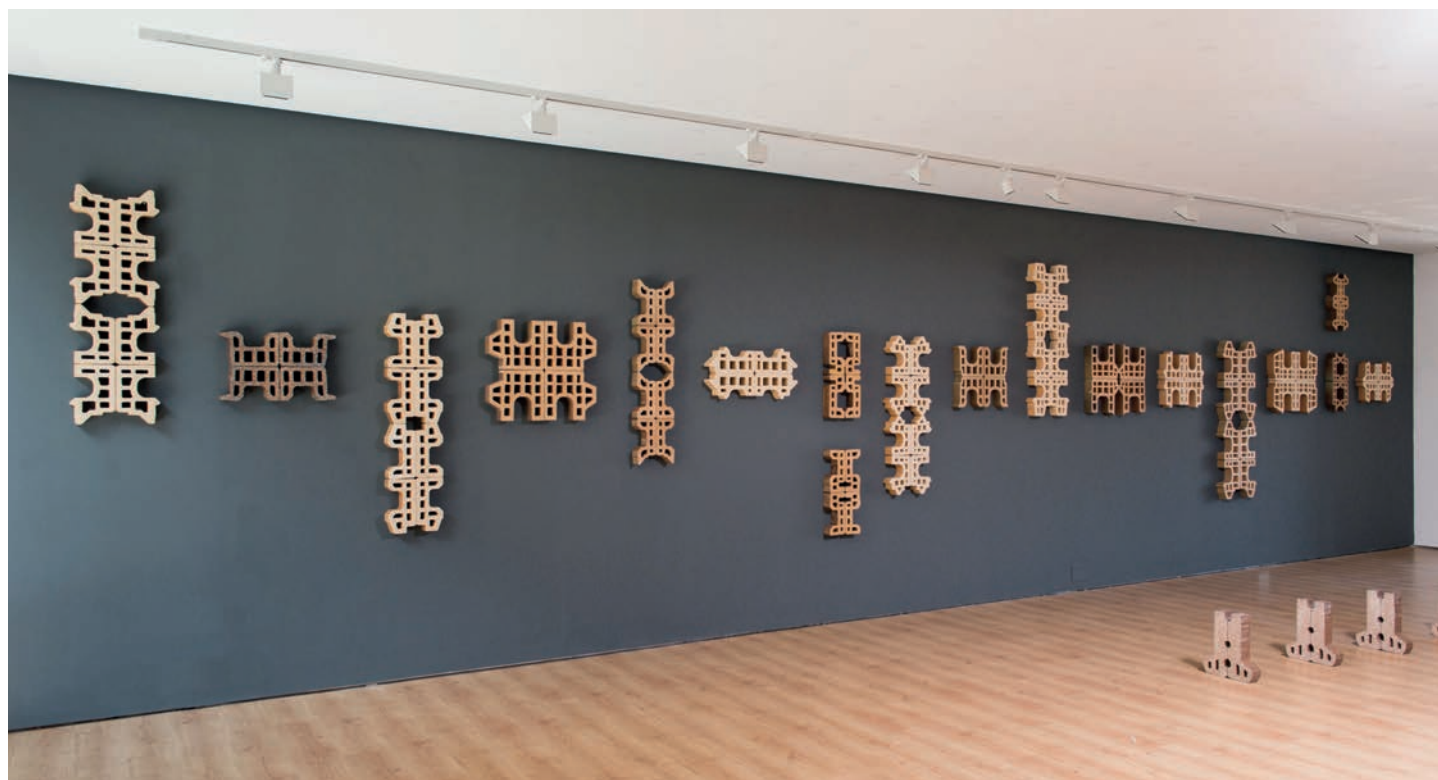
El uso reiterado de determinados materiales pobres o de materiales industriales de construcción caracteriza una perspectiva y una mirada. La instalación es un ámbito que, desde finales de los años setenta, funciona como una posibilidad de crear un campo expandido para la escultura y para la pintura, o para ambas en colisión y desde la fricción.

La tensión del residuo y los ecos de una mirada pop aparecen como un telón de fondo en la obra de Jessica Stockholder (Seattle, Washington, Estados Unidos, 1959), que sin embargo mantiene un peso y un tono muy pictóricos, a través del uso que hace del color que aparece en los objetos que utiliza. Digamos que su modo de pintar es a través de los objetos y que opera movimientos de transferencia de valores entre la pintura y la escultura, mediante el deslizamiento o desplazamiento entre una cierta idea de ambiente, ensamblaje objetual, volumen y cuadro frontal, que habitualmente necesita una pared de fondo como apoyo. Solo excepcionalmente, pero ya en etapas mucho más recientes de los años 2000, sus trabajos funcionan exentos, como un volumen, aunque tienden a reproducir el efecto de una pared. Desde los años ochenta Jessica Stockholder trabaja asumiendo un tono festivo y despreocupado, en el que mezcla los objetos de consumo con los de desecho y ofrece un espectáculo de abundancia y exceso, una opulencia de quincalla que remite a la estructura de las naturalezas muertas flamencas de los siglos XVII y XVIII. En su obra han desaparecido las preocupaciones vanguardistas por recuperar los ecos del constructivismo clásico (ruso) y también se ha disuelto cualquier interés por un posicionamiento político. Si en María Luisa Fernández hay una conciencia de transformación del concepto de escultura y una actitud conceptual, en Jessica Stockholder hay una preocupación plástica y visual, que se traduce en instalación y en sentido del espacio. Esta dicotomía marca, en cierta medida, los parámetros entre los que se mueve esta exposición, sobre todo porque sus actitudes respectivas representan dos posiciones esenciales, cuyo contrapunto determinará el desarrollo posterior de todas las perspectivas constructivas y procesuales características de las dos últimas décadas.

En toda esta discusión los materiales importan y son significativos porque plantean cómo son interpretados, a qué sinestesias o metáforas recurren y para qué, qué sugieren y a qué remiten. En definitiva, muestran o desvelan una *antropología artística*.

A modo de primer ejemplo, la idea de construcción remite en primer lugar al ladrillo, el elemento básico de la casa en el ámbito urbano desde las ciudades mesopotámicas.

En la exposición hay tres obras que utilizan el *ladrillo* como material y como concepto, cada una de un modo disonante y discrepante con el otro. El ladrillo, como construcción y metáfora de la ciudad, es la base de la instalación *site-specific Brutalismo*, del artista brasileño Marlon de Azambuja (Santo Antônio da Patrulha, Rio Grande do Sul, Brasil, 1978). Los ladrillos y demás elementos de construcción industrial sirven para elaborar, al modo de una maqueta, la estructura de una ciudad de rascacielos, de edificios y de casitas. La diversidad de colores, formas y dimensiones, tanto de los ladrillos



Héctor Zamora: *De/construcción*, 2017. Colección Fundación RAC

que os sosteñen, crean desde a maior simplicidade un encontro do material industrial coa imaxinación artesanal e os seus procesos.

Héctor Zamora (Ciudad de México, México, 1974) traballou co ladrillo como base para recrear situacións desde certa retransmisión e con moito humor: unha pirámide de ladrillos cargada nunha bicicleta de transporte, ou os triciclos que se empregan en México para a repartición de mercadorías ou a venda ambulante, que, na obra *Protogeometrías* (Protoxeometrías), reproducen torres de apartamentos mediante ladrillos de celosías. Nesta ocasión emprega os ladrillos como un vocabulario, como un elemento estético, como unha escritura e como unha forma. Trátase dun proxecto concibido e producido para a Fundación RAC de Pontevedra en 2017, deseñando formas de ladrillos insólitas, que funcionan exclusivamente formal e esteticamente.

Fernanda Fragateiro (Montijo, Portugal, 1962) está representada por unha peza que, malia remitir ao ladrillo, se caracteriza pola súa extrema sutilidade. Trátase de ladrillos realizados en aceiro e enchidos con recortes de publicacións, que se despregan polo chan. Estes ladrillos remiten esteticamente ao cruzamento entre minimalismo e conceptualismo; un percorrido paralelo ao de María Luisa Fernández, pero con resultados diferentes.

A casa é o resultado máis básico da construción realizada con ladrillos, con madeira ou con elementos atopados. O seu correlato artístico máis inmediato —se atendemos á idea de proceso— é a maqueta, que debe entenderse como *proxecto dun proxecto*.

Con todo, neste contexto a maqueta debe ser entendida como unha ferramenta e non como un resultado. As pezas de Juan Gopar (Lanzarote, 1958) representan casas, edificacións provisionais, refuxios efémeros, como os que construían tradicionalmente os pescadores canarios nas costas para repousar nos seus periplos. Do

como de los caballetes que los sostienen, crean desde la mayor simplicidad un encuentro del material industrial con la imaginación artesanal y sus procesos.

Héctor Zamora (Ciudad de México, México, 1974) ha trabajado con el ladrillo como base para recrear situaciones desde cierta ironía y con mucho humor: una pirámide de ladrillos cargada en una bicicleta de transporte, o los triciclos que se emplean en México para el reparto de mercancías o la venta ambulante, que, en la obra *Protogeometrías*, reproducen torres de apartamentos mediante ladrillos de celosías. En esta ocasión emplea los ladrillos como un vocabulario, como un elemento estético, como una escritura y como una forma. Se trata de un proyecto concebido y producido para la Fundación RAC de Pontevedra en 2017, diseñando formas de ladrillos insólitos que funcionan exclusivamente formal y estéticamente.

Fernanda Fragateiro (Montijo, Portugal, 1962) está representada por una pieza que, aun remitiendo al ladrillo, se caracteriza por su extrema sutilidad. Se trata de ladrillos realizados en acero y rellenos con recortes de publicaciones, que se despliegan por el suelo. Estos ladrillos remiten estéticamente al cruce entre minimalismo y conceptualismo; un recorrido paralelo al de María Luisa Fernández, pero con resultados diferentes.

La casa es el resultado más básico de la construcción realizada con ladrillos, con madera o con elementos encontrados. Su correlato artístico más inmediato —si atendemos a la idea de proceso— es la maqueta, que debe entenderse como *proyecto de un proyecto*.

No obstante, en este contexto la maqueta debe ser entendida como una herramienta y no como un resultado. Las piezas de Juan Gopar (Lanzarote, 1958) representan casas, edificaciones provisionales, refugios efémeros, como los que construían tradicionalmente los



Juan Gopar: *Keep It to Yourself*, 1997-2017

mesmo xeito ca os pescadores construían os seus refuxios cos restos de naufragios e madeiras arrastradas á costa polas correntes, o artista realiza as súas pezas cos restos que atopa na beira. Na obra de Gopar indícase a posibilidade dunha modernidade desde a fragilidade do efémero.

A obra *Volkstuinen que van a desaparecer* (*Volkstuinen que van desaparecer*, 2001), de Lara Almarcegui (Zaragoza, 1972), mergúllanos nun relato de destrución. Explica a artista: “Un *Volkstuin* é un terreo de par das vías do tren ou das autoestradas, onde os habitantes da cidade cultivan hortalizas e flores. Nunha situación onde a vivenda, o espazo de traballo e o espazo recreativo foron masivamente planificados, os *Volkstuinen* son unha contestación ao estado de cousas, porque son uns dos poucos lugares da cidade que non foron deseñados por urbanistas e arquitectos, senón polos seus usuarios”. A obra aborda o caso concreto dun espazo de hortos (*Volkstuinen*) municipal de Anvers que é desalojado e as súas casañas destruídas, desmontadas ou trasladadas. A artista, que documenta este proceso mediante fotografías, planos e unha maqueta, establece unha mirada crítica sobre o valor de liberdade deste tipo de iniciativas, moi habituais no norte de Europa.

Unha das transformacións máis profundas da escultura foi o esvaramento desde o obxecto ao moble e a súa resignificación mediante un progresivo baleiramento, tanto da súa utilidade coma das súas capacidades descritivas, que se mantiveron dalgún xeito no ámbito das estratexias pop de reconstrución de ambientes ou de literalidade representativa.

O traballo de Hisae Ikenaga (Ciudad de México, México, 1977) procede a unha desconstrución do moble, que se converte en material e ferramenta de traballo; integra o deseño como paradoxo do útil-inútil e como metodoloxía de actuación. En *A distancia n.º 2*

pescadores canarios en las costas para reposar en sus periplos. Del mismo modo que los pescadores construían sus refugios con los restos de naufragios y maderas arrastradas a la costa por las corrientes, el artista realiza sus piezas con los restos que encuentra en la orilla. En la obra de Gopar se indica la posibilidad de una modernidad desde la fragilidad de lo efímero.

La obra *Volkstuinen que van a desaparecer* (2001) de Lara Almarcegui (Zaragoza, 1972) nos sumerge en un relato de destrucción. Explica la artista: “Un *Volkstuin* es un terreno junto a las vías del tren o autopistas, donde los habitantes de la ciudad cultivan hortalizas y flores. En una situación donde la vivienda, el espacio de trabajo y el espacio recreativo han sido masivamente planificados, los *Volkstuinen* son una contestación al estado de cosas, porque son unos de los pocos lugares de la ciudad que no han sido diseñados por urbanistas y arquitectos, sino por sus usuarios”. La obra aborda el caso concreto de un espacio de huertos (*Volkstuinen*) municipal de Amberes que es desalojado y sus casitas destruidas, desmontadas o trasladadas. La artista, que documenta este proceso mediante fotografías, planos y una maqueta, establece una mirada crítica sobre el valor de libertad de este tipo de iniciativas, muy habituales en el norte de Europa.

Una de las transformaciones más profundas de la escultura fue el deslizamiento desde el objeto al mueble y su resignificación mediante un progresivo vaciamiento tanto de su utilidad como de sus capacidades descriptivas, que se mantuvieron de alguna forma en el ámbito de las estrategias pop de reconstrucción de ambientes o de literalidad representativa.

El trabajo de Hisae Ikenaga (Ciudad de México, México, 1977) procede a una desconstrucción del mueble, que se convierte en material y herramienta de trabajo; integra el diseño como paradoja de lo útil-inútil y como metodología de actuación. En *A distancia n.º 2* (2009), por

(2009), por exemplo, emprega os elementos de catro cadeiras do modelo Nordmyra de IKEA para crear unha escultura. A artista recorre tanto a elementos prefabricados ou industriais como a obxectos reciclados e adoito as súas intervencións reinterpretan almacéns e depósitos de institucións ou galerías, onde recoloca e fai visible o que habitualmente se agocha.

Rosendo Cid (Ourense, 1974) traballa habitualmente con materiais de refugallo que atopa en contedores e baldes de lixo. Así ofrécelles unha segunda oportunidade, de calidade e en certa maneira saudosa, a obxectos que doutro xeito estarían condenados á destrución. É unha forma de entender a beleza da ruína para partir do obxecto. O artista practica unha ensamblaxe de contacto, na que a pintura, moi frecuentemente, marca a diferenza e reforza os diálogos e combinacións entre os diversos obxectos.

A pintura, que en moitos destes procesos desempeñou un papel secundario —ou polo menos subalterno— en prácticas de construción, ten con todo un potencial capaz de transformar espazos desde a maior sutileza, que vai máis aló da creación ou transformación de obxectos. É o caso das obras de Tamara Feijoo e de Kiko Pérez.

Tamara Feijoo (Ourense, 1982) crea espazos mediante a superposición de papeis, cartóns e pequenas pranchas de madeira (frecuentemente contrachapado, que funciona dun modo parecido ao papel ou ao cartón), para crear un contrapunto espacial a estas superposicións mediante a creación de superficies de pintura branca sobre paredes tamén brancas.

ejemplo, emplea los elementos de cuatro sillas del modelo Nordmyra de IKEA para crear una escultura. La artista recorre tanto a elementos prefabricados o industriales como a objetos reciclados y a menudo sus intervenciones reinterpretan almacenes y depósitos de instituciones o galerías, donde recoloca y hace visible lo que habitualmente se esconde.

Rosendo Cid (Ourense, 1974) trabaja habitualmente con materiales de desecho que encuentra en contenedores y cubos de basura. Así ofrece una segunda oportunidad, de calidad y en cierta manera nostálgica, a objetos que de otro modo estarían condenados a la destrucción. Es una forma de entender la belleza de la ruina a partir del objeto. El artista practica un ensamblaje de contacto, en el que la pintura, muy a menudo, marca la diferencia y refuerza los diálogos y combinaciones entre los diversos objetos.

La pintura, que en muchos de estos procesos ha desempeñado un papel secundario —o por lo menos subalterno— en prácticas de construcción, tiene sin embargo un potencial capaz de transformar espacios desde la mayor sutileza, que va más allá de la creación o transformación de objetos. Es el caso de las obras de Tamara Feijoo y de Kiko Pérez.

Tamara Feijoo (Ourense, 1982) crea espacios mediante la superposición de papeles, cartones y pequeñas planchas de madera (frecuentemente contrachapado, que funciona de un modo parecido al papel o al cartón) creando un contrapunto espacial a estas superposiciones mediante la creación de superficies de pintura blanca sobre paredes también blancas.



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



Tobias Rehberger: *Widumi*, 2002. Colección Fundación RAC. © Tobias Rehberger, VEGAP, Santiago de Compostela, 2018

Kiko Pérez (Vigo, Pontevedra, 1982), en cambio, desenvolveu unha tensión espacial desde o ambiental; realiza unha intervención mediante siluetas de madeira coloreadas.

Os traballos destes artistas conviven no último tramo da exposición e marcan dúas maneiras complementarias de entender a capacidade de transformación espacial de certas prácticas conectadas co pictórico.

O traballo de Carlos Bunga (O Porto, Portugal, 1976) constituíu, desde os inicios da súa carreira, unha das achegas máis lúcidas ás dinámicas de construción/destrución. As súas instalacións-accións, nas que constrúe con cartóns pintados de cores un espazo que posteriormente destrúe atravesándoo, déronse a coñecer na Manifesta celebrada en Donostia en 2004. Por outra banda os seus *cadros-pinturas* sobre cartón titúlanse de maneira moi significativa *Construcción pictórica* (Construción pictórica).

O deseño, en relación co obxecto e o ambiente, é un elemento de estetización e convértese noutro modo de *expandir o campo*. Tobias Rehberger (Esslingen, Alemaña, 1966) realiza transferencias de sentido e de valor plástico entre arte e deseño, coas que crea situacións híbridas. Ademais a utilización, sempre moi sutil, de materiais pobres produce unha sensación visual de sofisticación. Neste sentido pódese dicir que hai algo alquímico nos seus procesos; transforma o humilde e o manual en impecable execución industrial. A peza que se presenta en exposición, *Widumi* (2002), funciona como lámpada e habitualmente cumpre a función de iluminar no oco dunha escaleira. No CGAC tentouse reproducir a estrutura desa

Kiko Pérez (Vigo, Pontevedra, 1982), en cambio, ha desarrollado una tensión espacial desde lo ambiental; lleva a cabo una intervención mediante siluetas de madera coloreadas.

Los trabajos de estos artistas conviven en el tramo final de la exposición y marcan dos maneras complementarias de entender la capacidad de transformación espacial de ciertas prácticas conectadas con lo pictórico.

El trabajo de Carlos Bunga (Oporto, Portugal, 1976) ha constituido, desde los inicios de su carrera, una de las aportaciones más lúcidas a las dinámicas de construcción/destrucción. Sus instalaciones-acciones, en las que construye con cartones pintados de colores un espacio que posteriormente destruye atravesándolo, se dieron a conocer en la Manifesta celebrada en San Sebastián en 2004. Por otra parte sus *cuadros-pinturas* sobre cartón se titulan de manera muy significativa *Construcción pictórica*.

El diseño, en relación con el objeto y el ambiente, es un elemento de estetización y se convierte en otro modo de *expandir el campo*. Tobias Rehberger (Esslingen, Alemania, 1966) realiza transferencias de sentido y de valor plástico entre arte y diseño, con las que crea situaciones híbridas. Además la utilización, siempre muy sutil, de materiales *pobres* produce una sensación visual de sofisticación. En este sentido se puede decir que hay algo alquímico en sus procesos; transforma lo humilde y lo manual en impecable ejecución industrial. La pieza que se presenta en exposición, *Widumi* (2002), funciona como lámpara y habitualmente cumple la función de iluminar en el hueco de una escalera. En el CGAC se ha intentado reproducir la estructura de

situación, pero adaptada ao espazo e en diálogo con outras obras da mostra. En certa maneira, o deseño propiciou nas últimas décadas recuperar os valores estéticos da ornamentación, esmagados polo espellismo negativo do decorativo.

Pablo Barreiro (Meaño, Pontevedra, 1982), que na súa obra utiliza a cerámica, tamén establece suxestivos diálogos co deseño. Reaprópiase de formas que remiten a produtos cotiáns, como unha madalena, e que unha vez seriadas se convierten en elementos tan construtivos coma un ladrillo. As dúas pezas que se inclúen na mostra pertencen a serie *Columnas*, que propón unha lectura diferente da función da cerámica, e en efecto ambas resultan moi escultóricas. Doutra banda, hai que resaltar tamén unha mirada crítica sobre as formas, o valor do ornamental, e sobre Sargadelos, unha empresa de produción cerámica de deseño, que en Galicia marcou unha modernidade ao integrar artistas nun proxecto comercial desta natureza.

A obra de Björn Dahlem (Múnic, Alemaña, 1974), é en por si unha construción ou, mellor, unha reconstrución esquemática de máquinas e aparellos científicos, realizados cos materiais que utilizaría un carpinteiro ou un instalador de sistemas eléctricos. Ademais, desde as máquinas o seu traballo esvarou cara á reconstrución de imaxinarios ou posibles sistemas planetarios e galácticos, incluídas estrelas ou buratos negros. Para iso utilizou lámpadas e fluorescentes, achegando á idea de lámpada a representación dunha estrela, como é o caso de *Sun* (Sol) ou *Moon* (Lúa), esta última presente na exposición, xunto a dúas nubes galácticas que penduran do teito á altura dos ollos, nunha xigantesca maqueta dun universo imaxinado.

esa situación, pero adaptada al espacio y en diálogo con otras obras de la muestra. En cierta manera, el diseño ha propiciado en las últimas décadas recuperar los valores estéticos de la ornamentación, aplastados por el espejismo negativo de lo decorativo.

Pablo Barreiro (Meaño, Pontevedra, 1982), que en su obra utiliza la cerámica, también establece sugerentes diálogos con el diseño. Se reapropia de formas que remiten a productos cotidianos, como una magdalena, y que una vez seriadas se convierten en elementos tan constructivos como un ladrillo. Las dos piezas que se incluyen en la muestra pertenecen a la serie *Columnas*, que propone una lectura diferente de la función de la cerámica, y en efecto ambas resultan muy escultóricas. Por otro lado, hay que resaltar también una mirada crítica sobre las formas, el valor de lo ornamental, y sobre Sargadelos, una empresa de producción cerámica de diseño, que en Galicia marcó una modernidad al integrar a artistas en un proyecto comercial de esta naturaleza.

La obra de Björn Dahlem (Múnic, Alemania, 1974), es en sí misma una construcción o, mejor, una reconstrucción esquemática de máquinas y aparatos científicos, realizados con los materiales que utilizaría un carpintero o un instalador de sistemas eléctricos. Además, desde las máquinas su trabajo se ha deslizado hacia la reconstrucción de imaginarios o posibles sistemas planetarios y galácticos, incluidas estrellas o agujeros negros. Para ello ha utilizado bombillas y fluorescentes, acercando a la idea de lámpara la representación de una estrella, como es el caso de *Sun* (Sol) o *Moon* (Luna), esta última presente en la exposición, junto a dos nubes galácticas que cuelgan del techo a la altura de los ojos, en una gigantesca maqueta de un universo imaginado.



Art as a construction is a good metaphor.

This is a perspective from which art meets architecture while, at the same time, the strictly methodological aspects, that is, everything that denotes the work process, the project, the idea, are highlighted. In this way, art can be understood as a constructive visual practice, although it is also a construction in itself. The point of this exhibition, as the title *Under construction* suggests, is to emphasise the links between art and architecture and between both of them and the idea of constant process. It is also a way of paying tribute to the CGAC as a museum and an institution and as a unique building in itself—Álvaro Siza Vieira's museum and architecture—in 2018, on the 25th anniversary of its opening.

Sometimes, seen from the outside, a museum's programme may seem random and haphazard, some exhibitions coinciding with others. These coincidences are, however, well thought out and intended to intensify the discourses and dissonances that complement each other through visual friction. This exhibition project, in effect, is connected thematically on the one hand, with the exhibition *Lugar: contingencias de uso* (Place: Contingencies of Use), curated by Susana González a year ago, in the summer of 2017, including works and site-specific installations by Sofia Táboas, Luciana Lamothe and Patricia Esquivias. On the other, it maintains a momentum of dialogues that intersect with the exhibitions it coincides with in time in the CGAC during this summer of 2018. I am referring to the exhibition *CGAC Collection 25*, because it pays tribute to Siza's museum and building and includes numerous works which address the idea of the construction starting from documentary photography (Frank Thiel, Günther Förg or Gabriele Basilico) and photography of a constructed reality (Vik Muniz, James Casebere or Oliver Boberg). But it is also closely linked to a review of Nicolás Combarro's work, which establishes an intense visual experience with construction, with architect-less popular architecture or with interrupted or only half-finished buildings, still 'under construction,' and most especially with the museum building itself, through a series of lighting interventions, the result of which are photographs.

Furthermore, as it includes a number of works that belong to the collection, some recent acquisitions (such as the pieces by Tamara Feijoo and Pablo Barreiro, in 2018) and others acquired a little longer ago (such as pieces by Rosendo Cid in 2106 and Lara Almarcegui in 2001), *Under construction* stresses the importance of the collection for an institution such as the CGAC and establishes yet

another link with the *CGAC Collection 25* exhibition situated on the basement floor. Another characteristic of this exhibition is that it establishes a transgenerational and transnational trail through the work of artists who have worked on the basis of the idea of construction, leading to the most unexpected dialogues.

The type of work that is included in this exhibition does not represent any trend and fits different registers. They are works by artists who have followed different avenues and which have been created at different times, from the end of the eighties to 2017. However, most of them form a part of the diversity brought about by the concept of the 'expanded fields' between the nineteen-nineties and the first decade of the new millennium. To a certain extent, the discussions and debates that took place after the nineteen-seventies, with the expanded field theory of Rosalind Krauss' sculpture, represent the starting point for these practices, which lie between the constructive and the use and re-use of heterogeneous elements and materials, taken from both the overabundance of consumerism as well as from waste (which of course has its own opulence).

The idea of *construction* reinvigorates and revolutionises sculpture via the introduction of the object through Duchamp's ready-mades, which repurpose (the urinal or the bottle rack) and bring together different everyday objects (a bicycle wheel on a stool), and the serialisation of projects such as Brancusi's *Endless Column*. The construction is highly dependent on working procedures or methodologies and a certain assembly practice related to the collage, blurring the lines between painting and sculpture; between object, piece of furniture and sculpture (understood as modelling); between ready-made and recycling; between haute and bas couture; between monument and anti-monument; between art, interior design, architecture and design.

From a historical perspective, the use that pop artists are beginning to make of everyday consumer objects in environments or assemblies such as those by Robert Rauschenberg determines a more and more intense mutation of sculpture towards the object. On the other hand, the recovery of certain approaches of avant-garde constructivism based on minimalism or the development of *arte povera* in Italy, relying on the use of organic materials which also tend to come within the terms of minimum expression, facilitate environments and installations in which sculpture is diluted, but in which an urge for spatial intensity is recaptured.



Tamara Feijoo: *La imagen fantasma 6*, 2016. Colección CGAC, Santiago de Compostela

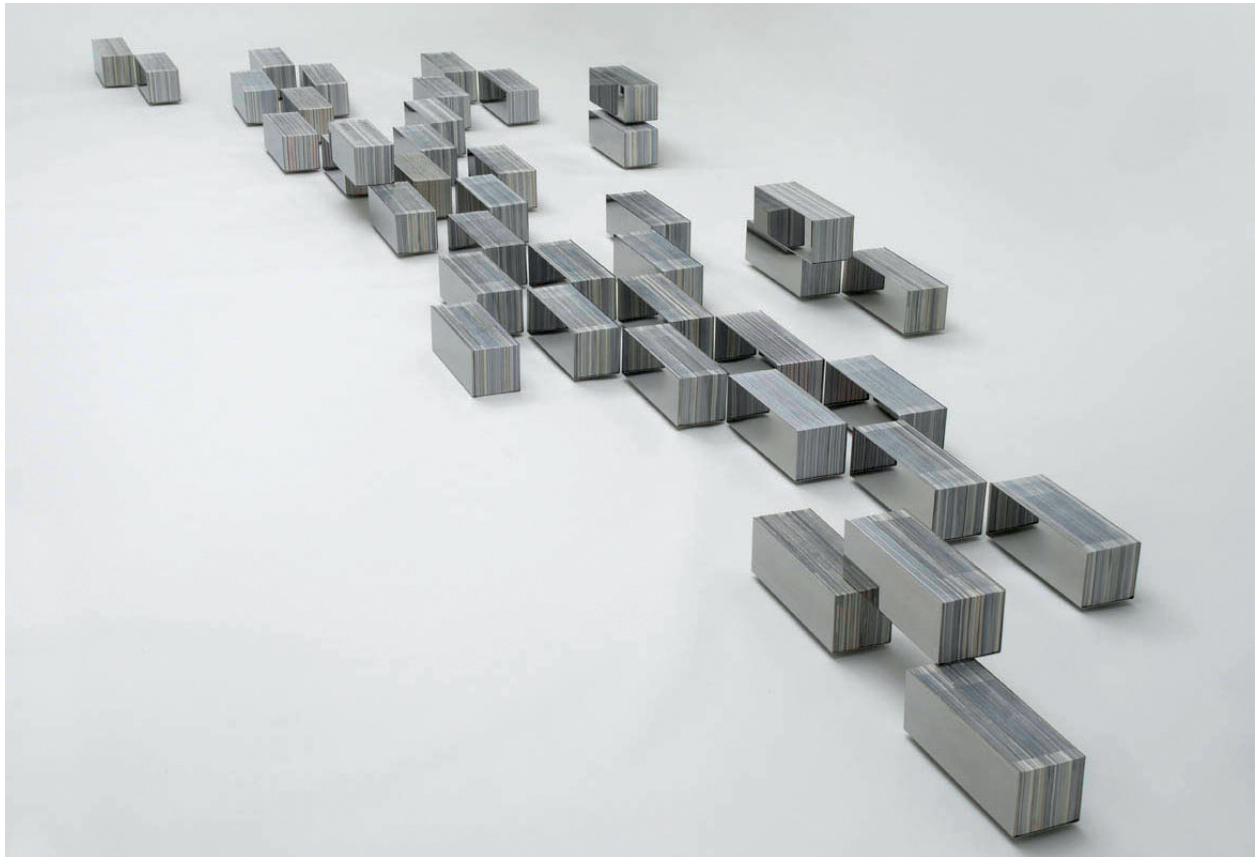
In Spain, Jorge Oteiza's work served as a counterweight to minimalism in debates on sculpture. His experimental work with the vacuum, developed throughout the nineteen-fifties and winning an award at the São Paulo Biennial in 1958, led him to silence; but between the end of the nineteen-seventies and early eighties, he would become not only a guide and source of formal inspiration, but also an ethical and political model for a group of young artists who were studying at the time at Bilbao's School of Fine Arts. There, minimalism and conceptual art are lines of force; Oteiza, on the other hand, connects with an analytical constructivist perspective. This group, later identified as the 'new Basque sculpture,' included Pello Irazu, Txomin Badiola, Ricardo Catania, Juan Luis Moraza and María Luisa Fernández (who kept a lower profile). The last two artists mentioned made up the CVA (Committee for Artistic Vigilance) group, which develops a series of actions and initiatives of a clear conceptual nature. In an interview the author comments 'with more humour than effectiveness, the CVA meant to 'watch over' María Luisa Fernández (Villarejo de Órbigo, León, Spain, 1955) stands out by distancing itself from the strictly sculptural and more deeply-rooted orthodox constructive precepts of the 'group,' which on the other hand it is more of an external label as it never acted in a coordinated or jointed way, but rather as a community of interests.

In the nineteen-eighties, María Luisa Fernández preferably used wood and underlined the echo of the process and the workshop, of what is under construction: The pieces *Melenas I* and *II* (Manes, 1988) belong to a series of works which, starting from the image of

plaits or long hair that has been cut, also suggest a provisionality, an impasse that requires a pause, as if they were hung on the studio walls as essential forms to be reused. *Mácula* (Stain, 1984), which is also part of a series, appears as a set of floor fragments. The starting point for this series—as the artist commented in an interview—is the plain and naked vision of agricultural fields, and these could be fragments of the studio floor impregnated with the remains of paint, a place where ideas are built and developed.

The repeated use of certain worthless materials or elements from industrial construction characterises a perspective and a view. Since the end of the nineteen-nineties, installation has functioned as a possibility to create an expanded field for sculpture and painting, or for a collision of both based on friction.

The tension of the residue and echoes of a pop perspective appear as a backdrop in Jessica Stockholder's work, which, however, maintains a pictorial weight and tone through her use of the colour that appears in the objects she works with. Let it be said that her way of painting is through objects and she works in movements that transfer values between painting and sculpture, by sliding or moving between a certain idea of environment, the assembly of objects, volume and a frontal frame that usually requires a wall as a support, and only exceptionally, but in much more recent stages in the early two thousands, the works function as free-standing, as a volume, although they tend to reproduce the effect of a wall. Jessica Stockholder has worked since the nineteen-nineties adopting a festive and carefree tone, in which she mixes consumer and discarded objects and offers a spectacle of



Fernanda Fragateiro: *Building Blocks*, 2011. Cortesía Galería Elba Benítez

abundance and excess, an opulence of trinkets which takes us back to the structure of the Flemish still lifes of the 17th and 18th centuries. In her work, the avant-garde preoccupations with retrieving the echoes of classical constructivism (Russian) have disappeared, and any interest in a political stance has also waned. If in María Luisa Fernández there is an awareness of transforming the concept of sculpture and a conceptual attitude, in Jessica Stockholder we see a plastic and visual concern translated into an installation and a sense of space. This dichotomy marks, to an extent, the parameters this exhibition moves between, especially because their respective attitudes represent two of the essential positions whose counter-balance will determine the subsequent development of all these constructive and process-based perspectives characteristic of the last two decades.

In all of this debate, materials matter and are significant because they propose how they are interpreted, what synaesthesias or metaphors they resort to and what for, what they suggest and what they refer to. Ultimately, they show or reveal an 'artistic anthropology.'

By way of an initial example, the idea of construction refers in the first place to the brick, the basic element of the house in the urban environment since Mesopotamian cities.

There are three works in the exhibition which use the concept and the material *brick*, each one in a way that is dissonant and dissenting with the other. The brick as construction and a metaphor of the city is the basis of the site-specific installation *Brutalismo* (Brutalism) by the Brazilian artist Marlon de Azambuja (Santo Antônio do Sul, Rio Grande do Sul, Brazil, 1978). Bricks and other industrial construction

elements are used, by way of a model, to draw up the structure of a city of skyscrapers, buildings and little houses. The diversity of colours, shapes and sizes both of the bricks as well as the trestles on which they rest create a meeting of the industrial material with artisanal imagination and its processes from the greatest simplicity.

Héctor Zamora (Mexico City, Mexico, 1974) has worked with the brick as a material, recreating situations from a certain irony and with considerable humour: a pyramid of bricks loaded onto a transport bike or the tricycles which are used in Mexico to deliver goods or for street vending which, in the work *Protogeometrías* (Protogeometry) reproduce tower block apartments by means of brick lattices. On this occasion, he uses the bricks as a vocabulary, as an aesthetic element, as a text and as a shape. It is a project that was conceived and produced for the RAC Foundation in Pontevedra in 2017, designing unlikely brick shapes which work exclusively formally and aesthetically.

Fernanda Fragateiro (Montijo, Portugal, 1962) is represented by a work that, while resorting to brick, is characterised by its extreme subtlety. The bricks are made out of steel and filled with cuttings from publications, and spread out on the floor. These bricks take us back aesthetically to the crossover between minimalism and conceptualism, a journey parallel to the one made by María Luisa Fernández, but with different results.

The house is the most basic result of the construction made out of bricks, wood or found objects. Its closest artistic correlate, if we heed the idea of process, is the model, which should be understood as 'the project of a project.'



Hisae Ikenaga: *A distancia n.º 2*, 2009. Colección Galila Barzilai Hollander

However, in this context, the model must be understood as a tool and not as a result. The pieces by Juan Gopar (Lanzarote, Spain, 1958) represent houses, provisional constructions, transitory shelters like the ones built traditionally by Canary Island fishermen on the coast to rest on their fishing trips. In the same way as the fishermen built their shelters with the remains of shipwrecks and driftwood brought to shore by the currents, the artist produces his works with the detritus he finds on the shore. Gopar's work points to the possibility of a modernity based on the fragility of the ephemeral.

The work *Volkstuinen que van a desaparecer* (2001) by Lara Almarcegui (Zaragoza, Spain, 1972) immerses us in a tale of destruction. The artist explains: 'A *Volkstuin* is a piece of land beside the railway track or the motorway where the city's inhabitants can grow vegetables and flowers. In a situation where house, working space, and recreational space have been planned on a large scale, the *Volkstuinen* are a response to the state of things because they are some of the few places in the city that have not been designed by architects and town planners, but by its users.' The work addresses the specific case of an area of land given over to municipal vegetable gardens (*Volkstuinen*) in Antwerp which is cleared and its huts destroyed, taken down or moved. The artist documents this process with photographs, plans and a model, establishing a critical view of

the value of freedom of this type of initiative that is common in northern Europe.

One of sculpture's most profound transformations was the slide from the object to the piece of furniture and its reorientation by means of a progressive emptying of both its usefulness as well as its descriptive abilities, which were maintained in some form in the pop strategies for rebuilding environments or for representative literalism.

The work of Hisae Ikenaga (Mexico City, Mexico, 1977) undertakes to deconstruct the piece of furniture, transforming it into material and work tool by integrating the design as a paradox of what is useful-useless and as an installation methodology. In *A distancia n.º 2* (Remotely No., 2009), for example, she uses the elements from 4 chairs of IKEA's Nordmyra model to create a sculpture. The artist resorts both to prefabricated or industrial elements as well as to recycled objects and often her interventions reinterpret the warehouses and storerooms of institutions or galleries, repositioning and making visible what is usually hidden.

Rosendo Cid (Ourense, Spain, 1974) usually works with waste and what is found in rubbish bins and containers. In this way, to a certain extent nostalgic, he offers objects that would inevitably be condemned to destruction a second, quality, chance. It is a way of understanding beauty in ruin from an object. The artist engages in an assemblage of contact, in which painting very often marks the difference and reinforces the dialogues and combinations between the different objects.

Painting, which in many of these processes has played a secondary, or at least subordinate, role in construction practices, has, however, a potential capable of transforming spaces with the greatest subtlety, going beyond the creation or transformation of objects: this is the case of the works of Tamara Feijoo and Kiko Pérez.

Tamara Feijoo (Ourense, Spain, 1972) creates spaces via the overlaying of pieces of paper, cardboard and small wooden boards (often plywood, which works in a similar way to paper or cardboard), creating a spatial counterpoint to these overlays by means of the creation of white painted surfaces on walls that are also white.

Kiko Pérez (Vigo, Pontevedra, Spain, 1982), on the other hand, has developed a spatial tension from the environmental, producing an intervention by means of silhouettes of coloured wood.

The works of these artists coincide in the final stage of the exhibition and mark two complementary ways of understanding the capacity of certain practices related to the pictorial to transform space.

The work of Carlos Bunga (Oporto, Portugal, 1976) since the early stages of his career has represented one of the most lucid contributions to the dynamics of construction/destruction. His installations-actions, in which he builds a space with cardboard painted in different colours that he would subsequently destroy by walking over it, were made known in the Manifesta held in San Sebastián in 2004. Additionally, his paintings on cardboard are significantly titled *Construcción pictórica* (Pictorial Construction).

Design, in relation with the object and the environment, is an element of aestheticisation and becomes another way of 'expanding the field.' Thobias Rehberger (Esslingen, Germany, 1966) carries out transfers of meaning and plastic value between art and design, with



Björn Dahlem: *Nube galáctica I (Supercúmulos)*, 2016 e *Nube galáctica II (Supercúmulos)*, 2016. Cortesía Galería Heinrich Ehrhardt

which he creates hybrid situations. Furthermore, the always subtle use of 'poor' materials produces a visual sensation of sophistication. In this sense, it can be said that there is something alchemic in his processes; he transforms the humble and the manual into an impeccable industrial execution. The work featured in the exhibition, *Widumi* (2002), functions as a lamp and usually serves to illuminate the stairwell. An attempt has been made in the CGAC to reproduce the structure of this situation, but adapted to the space and to the dialogue with other works in the exhibition. To a certain extent, in recent decades, design has prompted the recovery of ornamentation's aesthetic values, crushed by the negative illusion of the decorative.

Pablo Barreiro (Meaño, Pontevedra, Spain, 1982), who uses ceramics in his work, also establishes evocative dialogues with the design. He re-appropriates shapes that refer to everyday products, such as a cupcake, which when serialised are transformed into elements as constructive as a brick. The two pieces that are included in the exhibition belong to the series *Columnas* (Columns), which

proposes a different interpretation of the function of ceramics, and indeed both turn out to be very sculptural. On the other hand, they involve a critical eye on the shapes, the value of the ornamental, and on Sargadelos, a company that manufactures designer ceramics, which marked a certain modernity in Galicia by involving artists in a commercial project of this type.

The work of Björn Dahlem (Munich, Germany, 1974) is in itself a construction or, better still, a schematic reconstruction of scientific machines and apparatus, produced with the materials that a carpenter or electrical fitter would use. Furthermore, from the machines, his work has slid towards the reconstruction of imaginary or possible galactic and planetary systems, including stars or black holes. To do so, he has used light bulbs and fluorescent lights, bringing the representation of a star closer to the idea of the lamp, as is the case of *Sun* or *Moon*, the latter included in the exhibition, along with two galactic clouds which hang from the ceiling at eye level, in a gigantic model of an imagined universe.

XUNTA DE GALICIA
Presidente da Xunta de Galicia
Alberto Núñez Feijóo

Conselleiro de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria
Román Rodríguez González

Secretario xeral técnico
Jesús Oitavén Barcala

Secretario xeral de Cultura
Anxo M. Lorenzo Suárez

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA
Director
Santiago Olmo

Xerente
Marina Álvarez Moreira

EXPOSICIÓN
Comisariado
Santiago Olmo

Coordinación
Cruz Provecho

Rexistro
Lourdes P. Seoane

Traducións
Interlingua Traduccions S. L.

Montaxe
Carlos Fernández, David Garabal (CGAC)

Deseño
Cecilia Labella

Co apoio de



CGAC | 25 ANIVERSARIO
CENTRO GALEGO
DE ARTE
CONTEMPORÁNEA

Ramón del Valle Inclán 2
15703 Santiago de Compostela
cgac@xunta.gal / www.xunta.cgac.gal
aberto de martes a domingo
de 11 a 20 h [luns pechado]

