

agrupar desagrupar

rupturas da representación

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

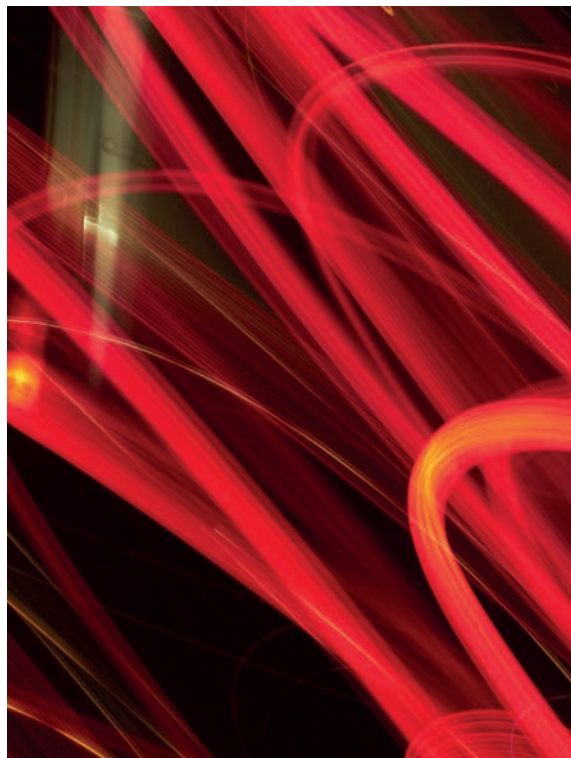
22 abril / 26 xuño 2016

Hall, planta primeira

A escena galega das artes plásticas coñeceu durante a década dos oitenta un verdadeiro florecemento, unha auténtica explosión creativa, coa aparición do grupo Atlántica. Hoxe está perfectamente establecido que, no tocante á renovación das prácticas artísticas no noso país, o movemento Atlántica foi un fenómeno crucial, e 1980 a data dun cambio de rumbo que chega ata hoxe mesmo.

O outro acontecemento verdadeiramente significativo, para o desenvolvemento da actividade artística na nosa comunidade, nesas décadas finais do século XX pode, con toda precisión, fixarse unha década máis tarde, en outubro de 1990, cando se pon en funcionamento a Facultade de Belas Artes de Pontevedra. Que o labor docente da Facultade de Belas Artes de Pontevedra (a cuxo equipo docente se incorporarían no transcurso dos anos non poucos artistas *atlánticos*) supuxo un rotundo punto de inflexión na normalización do sistema artístico galego é algo que, no día de hoxe, ninguén cuestiona; todos os estudos históricos que desde entón se realizaron sinalan a data da súa posta en marcha como un verdadeiro punto de non retorno. As primeiras promocións de mozos e mozas artistas que saíron da facultade van marcar o carácter mestizo e cosmopolita dos novos rumbos da creación plástica: o definitivo establecemento dos medios videográficos e fotográficos como un dos principais referentes dos traballos artísticos dos nosos días, a investigación sobre as políticas de xénero e a deconstrución sistemática das retóricas de ocultación e os discursos do poder, a triunfante entrada das tecnoloxías dixitais nas aulas, nos museos e nas salas de exposicións, e unha imparable hibridación de procedementos e linguaxes que puxo en cuestión calquera idea preconcebida acerca das prácticas artísticas e as súas condicións de exhibición ou posta en discurso.

Comeza tamén a facerse visible a presenza feminina nas aulas e nos proxectos expositivos, e dan en tomar unha crecente importancia



La escena gallega de las artes plásticas conoció durante la década de los ochenta un verdadero florecimiento, una auténtica explosión creativa, con la aparición del grupo Atlántica. Hoy está perfectamente establecido que, en lo tocante a la renovación de las prácticas artísticas en nuestro país, el movimiento Atlántica fue un fenómeno crucial, y 1980 la fecha de un cambio de rumbo que llega hasta hoy mismo.

El otro acontecimiento verdaderamente significativo, para el desarrollo de la actividad artística en nuestra comunidad, en esas décadas finales del siglo XX puede, con toda precisión, fijarse una década más tarde, en octubre de 1990, cuando se pone en funcionamiento la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. Que la labor docente de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (a cuyo equipo docente se incorporarían en el transcurso de los años no pocos artistas *atlánticos*) supuso un rotundo punto de inflexión en la normalización del sistema artístico gallego es algo que, a día de hoy, nadie cuestiona; todos los estudios históricos que desde entonces se han realizado señalan la fecha de su puesta en marcha como un verdadero punto de no retorno. Las primeras promociones de jóvenes artistas salidos de la facultad marcarán el carácter mestizo y cosmopolita de los nuevos rumbos de la creación plástica: el definitivo establecimiento de los medios videográficos y fotográficos como uno de los principales referentes de los trabajos artísticos de nuestros días, la investigación sobre las políticas de género y la deconstrucción sistemática de las retóricas de ocultación y los discursos del poder, la triunfante entrada de las tecnologías digitales en las aulas, los museos y las salas de exposiciones, y una imparable hibridación de procedimientos y lenguajes que puso en cuestión cualquier idea preconcebida acerca de las prácticas artísticas y sus condiciones de exhibición o puesta en discurso.

as cuestións de xénero e a investigación da carga política dos roles sexuais, ambas as realidades escurecidas e veladas nas producións artísticas de décadas anteriores, en gran medida inmersas aínda nun herdado modelo androcático. Moi significativa e esclarecedora resultou neste aspecto a primeira exposición importante centrada no traballo destas novas promocións de artistas, *30 anos no 2000*, que tivo lugar no Auditorio de Galicia de Santiago de Compostela en 1994. Arredor das prácticas docentes da facultade, cobran tamén crecente importancia os programas de bolsas, residencias e intercambios internacionais, que facilitarán a circulación acelerada de correntes plásticas e estratexias conceptuais (moi salientable neste ámbito o importante papel xogado durante estes anos polo MACUF, Museo de Arte Contemporánea Unión Fenosa, a través dos seus programas de bolsas, mostras e adquisicións). O proceso, nos seus aspectos máis institucionais, completárase definitivamente coa inauguración en 1993 do CGAC (Centro Galego de Arte Contemporánea), de aquí en diante peza clave para a consolidación do novo modelo de produción artística. Tamén en 2002 se poñen en marcha os Premios Auditorio de Galicia para Novos Artistas, unha iniciativa que axiña se converteu nunha magnífica ferramenta para consolidar a visibilidade do traballo das novas xeracións de artistas.

Entre un e outro momento, entre o despuntamento de Atlántica e a creación da Facultade de Belas Artes, desenvólvese o traballo dunha serie de artistas de moi distinta procedencia e coas máis diversas propostas estéticas e conceptuais, que loitarán pola visibilidade da súa obra nas condicións adversas dunha terra de ninguén na que lles vai ser difícil atopar sinais de orientación e referencia. Artistas como Jorge Barbi, Carme Nogueira, Simón Pacheco, Pamen Pereira, Isaac Pérez Vicente ou María Ruido (todos eles participantes neste proxecto), que compartiron enerxías e circunstancias cunha longa lista de creadores que se deron a coñecer neses mesmos anos: Berta Cáccamo, Diego Santomé, Din Matamoro, Tono Carbajo, Xoán Anleo, Antonio Murado, Manuel Vilariño, Xosé Carlos Barros, Bosco Caride, Ángel Cerviño, Manolo Figueiras, Mar Caldas, Guillermo Aymerich, Santiago Mayo, Teo Soriano, Miguel Mosquera, José Artiaga, Rosalía Pazo, Darío Álvarez-Basso, Jesús Valmaseda, Xurxo Oro Claro, Juan de la Colina e tantos outros, cuxa recepción sufriu a sorte máis diversa. Non estarán aquí, por razón de espazo e de capacidade de atención, todos aqueles aos que lles tocou vivir neses tensos —e, en ocasións, inhóspitos— espazos intermedios que se dilataron entre a explosión de Atlántica e o arranque das primeiras promocións de mozos e mozas que saíron da Facultade de Belas Artes. Preferimos centrar a lente no que consideramos algúns dos casos máis significativos deste disgregado conxunto de excepcións, aqueles que ao noso ver mellor nos permitan avanzar no coñecemento dun período fundamental da nosa historia máis recente. Imos fixar a atención nun arco temporal que arranca cos traballos de Jorge Barbi (1950), o máis próximo, cronoloxicamente, ás últimas exposicións *atlánticas*, e pecha con Carme Nogueira (1970), verdadeira artista-ponte (tanto nos aspectos cronolóxicos como no relativo ás súas linguaxes e referencias) coas xeracións posteriores de artistas xa formados na

Comienza también a visibilizarse la presencia femenina en las aulas y en los proyectos expositivos, y a tomar una creciente importancia las cuestiones de género y la investigación de la carga política de los roles sexuales, realidades ambas oscurecidas y veladas en las producciones artísticas de décadas anteriores, en gran medida inmersas todavía en un heredado modelo androcático. Muy significativa y esclarecedora resultó en este aspecto la primera exposición importante centrada en el trabajo de estas nuevas promociones de artistas, *30 años no 2000* (30 años en el 2000), celebrada en el Auditorio de Galicia de Santiago de Compostela en 1994. En torno a las prácticas docentes de la facultad cobran también creciente importancia los programas de becas, residencias e intercambios internacionales, que facilitarán la circulación acelerada de corrientes plásticas y estrategias conceptuales (muy destacable en este ámbito el importante papel jugado durante estos años por el MACUF, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, a través de sus programas de becas, *mostras* y adquisiciones). El proceso, en sus aspectos más institucionales, se completará definitivamente con la inauguración en 1993 del CGAC (Centro Galego de Arte Contemporánea), en adelante pieza clave para la consolidación del nuevo modelo de producción artística. Todavía en 2002 se ponen en marcha los Premios Auditorio de Galicia para Novos Artistas, una iniciativa que pronto se convertirá en una magnífica herramienta para consolidar la visibilidad del trabajo de las nuevas generaciones de artistas.

Entre uno y otro momento, entre el despunte de Atlántica y la creación de la Facultad de Bellas Artes, se desarrolla el trabajo de una serie de artistas de muy distinta procedencia y con los más diversos planteamientos estéticos y conceptuales, que lucharán por sacar adelante su obra su obra en las condiciones adversas de una tierra de nadie en la que les será difícil encontrar señales de orientación y referencia. Artistas como Jorge Barbi, Carme Nogueira, Simón Pacheco, Pamen Pereira, Isaac Pérez Vicente o María Ruido (todos ellos participantes en este proyecto), que compartieron energías y circunstancias con una larga lista de creadores que se dieron a conocer en esos mismos años: Berta Cáccamo, Diego Santomé, Din Matamoro, Tono Carbajo, Xoán Anleo, Antonio Murado, Manuel Vilariño, Xosé Carlos Barros, Bosco Caride, Ángel Cerviño, Manolo Figueiras, Mar Caldas, Guillermo Aymerich, Santiago Mayo, Teo Soriano, Miguel Mosquera, José Artiaga, Rosalía Pazo, Darío Álvarez-Basso, Jesús Valmaseda, Xurxo Oro Claro, Juan de la Colina y tantos otros, cuya recepción ha sufrido la suerte más diversa. No estarán aquí, por razón de espacio y de capacidad de atención, todos aquellos a los que les ha tocado trabajar en esos tensos —y, en ocasiones, inhóspitos— ámbitos intermedios que se dilataron entre la explosión de Atlántica y el arranque de las primeras promociones de jóvenes salidos de la Facultad de Bellas Artes; hemos preferido centrar la lente en lo que consideramos algunos de los casos más significativos de este desagrupado conjunto de excepciones, aquellos que a nuestro juicio mejor nos permitan avanzar en el

Facultade de Belas Artes. O resultado será tan heteroxéneo e multifacético como o son as súas propias propostas estéticas. Así, podemos ver nesta exposición toda clase de linguaxes, estratexias e xéneros plásticos: pintura, fotografía, instalación, vídeo, escultura, arte sonora e todas as súas promiscuas contaminacións; o feito de non ter acotado temporalmente a selección de obras vains permitir ademais enfrontarnos a pezas creadas especificamente para esta exposición, xunto con outras realizadas hai dúas ou tres décadas: seremos testemuñas de como as ideas viven, e se ramifican no tempo (nos tempos), sen respectaren as ríxidas cronoloxías.

Creadores que comparten moi poucas propostas, agás quizais a conciencia do desgaste do imaxinario expresionista, identitario e antropológico que durante os anos previos á súa eclosión dominara o ámbito internacional (e o local) da plástica do momento; artistas especialmente sensibles ao retorno das correntes conceptuais e minimalistas; artistas renitentes a calquera ordenación de carácter grupal ou xeracional (moi acertadamente foron denominados nalguna ocasión como *xeración sen xeración*); en definitiva, artistas que xa só poden buscar respostas individuais nun mundo dominado pola ausencia de rumbos predeterminados, e no que a desorientación se ve sobredimensionada polo exceso de información. As consecuencias de todo isto vanse observar con claridade nos traballos de todos estes artistas: adelgazamento dos códigos e implosión dos xéneros, incorporacións flagrantes do obxectual e o audiovisual en detrimento do absoluto dominio do pictórico nas prácticas artísticas da década anterior; fotografía, pintura expandida, vídeo e tecnoloxías dixitais, e —máis do que ningunha outra cousa— autoconciencia do feito artístico e da incontrolable promiscuidade de linguaxes, serán desde o principio as características máis visibles deste desagrupado grupo de artistas. Cada un deles asumirá á súa maneira o novo espírito da época, a expansión do obxecto plástico, e o autocuestionamento do propio concepto de arte, decantándose sen remedio —desde os seus moi diferentes puntos de partida— polo que Alberto Ruiz de Samaniego definirá, en relación co grupo de artistas activos nesta década, como “a ampliación do campo artístico e a expansión do obxecto plástico, (...) optando abertamente pola ruptura dos códigos de representación uniformes e polo xogo caracteristicamente posmoderno da intertextualidade, a máscara, a ironía e a intermitencia entre alta e baixa cultura, fronte a calquera pretensión de construción dunha identidade”.

Multiplificación de linguaxes que se afirma gozosamente no gusto polo fragmentario e a colaxe ahistórica de propostas. Artistas irremediabilmente seducidos polo estatuto vibrátil e escorregadizo da imaxe, ese que sitúa sempre nunha rede de anotacións cruzadas (*entre parénteses imantadas*) calquera opción ou posibilidade de sentido. Investigamos o tempo histórico no que comezan a facerse visibles profundas fisuras na percepción da arte como esfera separada (e na percepción da realidade como tecido uniforme), acompañadas dun cambio radical nas estratexias de representación, que se tornarán xa irreversiblemente indirectas, elípticas e esquivas. Ese é o territorio que pretende explorar a exposición *Agrupar_Desagrupar*: detallar, ata onde resulte posible, como tan radical cambio de paradigma foi

conocimiento de un período fundamental de nuestra historia más reciente. Fijaremos nuestra atención en un arco temporal que arranca con los trabajos de Jorge Barbi (1950), el más próximo, cronológicamente, a las últimas exposiciones *atlánticas*, y se cierra con Carme Nogueira (1970), verdadera artista-puente (tanto en los aspectos cronológicos como en lo relativo a sus lenguajes y referencias) con las generaciones posteriores de artistas ya formados en la Facultad de Bellas Artes. El resultado será tan heterogéneo y multifacético como lo son sus propios planteamientos estéticos. Así podemos ver en esta exposición toda clase de lenguajes, estrategias y géneros plásticos: pintura, fotografía, instalación, vídeo, escultura, arte sonoro y todas sus promiscuas contaminaciones; el hecho de no haber acotado temporalmente la selección de obras nos permitirá además enfrontarnos a piezas creadas específicamente para esta exposición, junto con otras realizadas hace dos o tres décadas: seremos testigos de cómo las ideas viven, y se ramifican en el tiempo (en los tiempos), sin respetar las rígidas cronologías.

Creadores que comparten muy pocos planteamientos, salvo quizá la conciencia del desgaste del imaginario expresionista, identitario y antropológico que durante los años previos a su eclosión había dominado el ámbito internacional (y el local) de la plástica del momento; artistas especialmente sensibles al retorno de las corrientes conceptuales y minimalistas; artistas reacios a cualquier ordenación de carácter grupal o generacional (muy acertadamente fueron denominados en alguna ocasión como *generación sin generación*); en definitiva, artistas que ya solo pueden buscar respuestas individuales en un mundo dominado por la ausencia de rumbos predeterminados, y en el que la desorientación se ve sobredimensionada por el exceso de información. Las consecuencias de todo esto se observarán con claridad en los trabajos que se muestran en esta exposición: adelgazamiento de los códigos e implosión de los géneros, incorporaciones flagrantes de lo objetual y lo audiovisual en detrimento del absoluto dominio de lo pictórico en las prácticas artísticas de la década anterior; fotografía, pintura expandida, vídeo y tecnologías digitales, y —más que ninguna otra cosa— autoconciencia del hecho artístico y de la incontrolable promiscuidad de lenguajes, serán desde el principio las características más visibles de este desagrupado grupo de artistas. Cada uno de ellos asumirá a su manera el nuevo espíritu de la época, la expansión del objeto plástico, y el autocuestionamiento del propio concepto de arte, decantándose sin remedio —desde sus muy diferentes puntos de partida— por lo que Alberto Ruiz de Samaniego definirá, en relación con el grupo de artistas activos en esta década, como “la ampliación del campo artístico y la expansión del objeto plástico, (...) optando abiertamente por la ruptura de los códigos de representación uniformes y por el juego caracteristicamente posmoderno de la intertextualidad, la máscara, la ironía y la intermitencia entre alta y baja cultura, frente a cualquier pretensión de construcción de una identidad”.

Multiplificación de lenguajes que se afirma gozosamente en el gusto por lo fragmentario y el *collage* ahistórico de propuestas.



Jorge Barbi: *A aldea fantasma*, 2011. © Jorge Barbi, VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

vivido en primeira persoa por un grupo de artistas, que pouco máis tiñan en común que a responsabilidade desa inxente tarefa, e a firme determinación de a levar a cabo cada un cos seus medios técnicos e as súas ferramentas intelectuais.

Paradigmática e claramente representativa de moitas das rupturas formais, ideolóxicas e conceptuais que ata aquí viñemos enunciando, resulta a obra de **Jorge Barbi**, polo menos desde a súa fulgurante irrupción no contexto da xa politicamente conflictiva VII Bienal Internacional de Arte de Pontevedra de 1988 (desenvolvida no medio da loita partidista entre a deputación e os concellos que a piques estivo de acabar co proxecto da bienal, catástrofe anunciada que se cumprirá só uns poucos anos máis tarde), na sede descentralizada de Baiona, espazo que compartirá co escultor *atlántico* Ignacio Basallo. Nesa exposición están xa presentes algunhas das que chegarán a ser consideradas máis adiante obras fundamentais no conxunto da súa traxectoria creativa (*Pasos, No hay nada delante de tus ojos* [Non hai nada diante dos teus ollos], *Caballo formado con excremento de caballo* [Cabalo formado con excremento de cabalo], ou o proxecto de observatorio para o bico do monte Niño do Corvo no Rosal, entre outras), e aí quedarán tamén establecidos, postos en obra, os sólidos postulados éticos e estéticos que rexerán o seu traballo nas vindeiras décadas: a súa entrega sen miramentos ao instante fugaz do achado e a contemplación, e os parellos esforzos por fixar artisticamente esa

Artistas irremediabilmente seducidos por el estatuto vibrátil y escurridizo de la imagen, ese que sitúa siempre en una red de acotaciones cruzadas (*entre paréntesis imantados*) cualquier opción o posibilidad de sentido. Investigamos el tiempo histórico en el que comienzan a visibilizarse profundas fisuras en la percepción del arte como esfera separada (y en la percepción de la realidad como tejido uniforme), acompañadas de un cambio radical en las estrategias de representación, que se tornarán ya irreversiblemente indirectas, elípticas y elusivas. Ese es el territorio que pretende explorar la exposición, *Agrupar_Desagrupar*: detallar, hasta donde resulte posible, cómo tan radical cambio de paradigma fue vivido en primera persona por un grupo de artistas, que poco más tenían en común que la responsabilidad de esa ingente tarea, y la firme determinación de llevarla a cabo cada uno con sus medios técnicos y sus herramientas intelectuales.

Paradigmática y claramente representativa de muchas de las rupturas formales, ideológicas y conceptuales que hasta aquí hemos venido enunciando, resulta la obra de **Jorge Barbi**, al menos desde su deslumbrante irrupción en el contexto de la ya politicamente conflictiva VII Bienal Internacional de Arte de Pontevedra de 1988 (desarrollada en medio de la lucha partidista entre la diputación y los ayuntamientos que a punto estuvo de dar al traste con el proyecto de la bienal, catástrofe anunciada que se cumplirá solo

faísca do encontro e a revelación; a intensa relación física e simbólica co territorio; o paulatino abandono de toda retórica formalista, e incluso matérica, para se centrar exclusivamente no proceso, pero non xa unicamente no proceso de creación artística senón no puro transcorrer da existencia e os seus tortuosos camiños; e un empeño cada vez máis intenso e pormenorizado por obxectivar a profundidade temporal —histórica e simbólica— dos espazos naturais (“restos megalíticos, castrexos, medievais, ruínas recentes, muíños abandonados, depósitos de lixo da aldea...”), interese que culminará coa serie fotográfica *El final aquí* (O final aquí, 2003-2008), na que vai rexistrar moitos dos lugares en que se levaron a cabo fusilamentos clandestinos de cidadáns desafectos ao golpe militar do xeneral Franco, durante a guerra civil e os primeiros anos da posguerra, como nun intento de aprexar a última luz, o último lampo de vida que recibiron os ollos do asasinado. En *Agrupar_Desagrupar*, Barbi sitúanos ante un repertorio de imaxes de intencionalidade máis nitidamente política, orientadas estratéxicamente cara á denuncia das perversidades diso que demos en chamar *políticas culturais*, ou “cultura administrada” (como se acabará titulando unha das súas últimas obras).

A figura de Raymond Roussel que preside, desde a súa sistemática delirante, o conxunto de obras que **Isaac Pérez Vicente** presenta en *Agrupar_Desagrupar*, na súa gran maioría producidas especificamente para esta exposición. En todas elas o mecanismo recadador-montador que as goberna (“utilizo as frases da mesma forma que adoito utilizar as imaxes, é dicir, descontextualizándoas para as retomar noutro tipo de discurso; interésame sobre todo a súa ambigüidade”) responde a regras que parecerían ditadas polo propio Roussel, requisitos e protocolos destinados fundamentalmente a xustificar a necesidade de sistematizar o absurdo, de o someter a categorías e esquema, para con iso desactivar —ou polo menos minorar— a enlouquecedora abundancia do mundo, aínda que isto non faga outra cousa á fin que multiplicar o despropósito.

En último termo, situarse fronte ao conxunto de obras que Isaac Pérez Vicente presenta no CGAC, evidencia, máis unha vez, que estamos —por riba de todo e máis do que ningunha outra cousa— perante un hábil manipulador de imaxes; para el a imaxe é o reino da liberdade, a fenda que se abre no espazo do preconcebido, a vía de acceso á posibilidade dunha nova configuración do perceptible, o pensable, o dicible... e o factible. Máis do que ningunha outra, é a experiencia da arte ou, mellor aínda, a experiencia das prácticas artísticas, a que pon en escena —demostra performativamente— a posibilidade dunha reorganización do réxime de dispoñibilidade das ideas e os conceptos, e ábreo a novas formas de contemplar os homes e o mundo. Música, xogos de linguaxe, e unha sutil manipulación (o coñecido *détournement* das estratexias situacionistas) dos contextos en que as imaxes actúan, móstransenos como algunhas das principais claves do traballo plástico de Isaac Pérez Vicente, un denso universo de relacións cruzadas no que se superpoñen as capas de significado: láminas transparentes de sentido, ás que a historia das formas e das ideas estéticas lles outorga unha especial fondura de referencias que multiplican

unos poucos anos máis tarde), en la descentralizada sede de Baiona, espacio que compartirá con el escultor *atlántico* Ignacio Basallo. En esa exposición están ya presentes algunas de las que llegarán a ser consideradas más adelante obras fundamentales en el conjunto de su trayectoria creativa (*Pasos, No hay nada delante de tus ojos, Caballo formado con excremento de caballo*, o el proyecto de observatorio para la cima del monte Niño do Corvo en O Rosal, entre otras), y ahí quedarán también establecidos, puestos en obra, los sólidos postulados éticos y estéticos que regirán su trabajo en las próximas décadas: su entrega sin miramientos al instante fugaz del hallazgo y la contemplación, y los parejos esfuerzos por fijar artísticamente esa chispa del encuentro y la revelación; la intensa relación física y simbólica con el territorio; el paulatino abandono de toda retórica formalista, e incluso matérica, para centrarse exclusivamente en el proceso, pero no ya únicamente en el proceso de creación artística sino en el puro transcurrir de la existencia y sus tortuosos caminos; y un empeño cada vez más intenso y pormenorizado por objetivar la profundidad temporal —histórica y simbólica— de los espacios naturales (“restos megalíticos, castreños, medievales, ruinas recientes, molinos abandonados, basureros de aldea...”), interés que culminará con la serie fotográfica *El final aquí* (2003-2008), en la que registrará muchos de los lugares en que se llevaron a cabo fusilamientos clandestinos de ciudadanos desafectos al golpe militar del general Franco, durante la guerra civil y los primeros años de la posguerra, como en un intento de atrapar la última luz, el último destello de vida que recibieron los ojos del asesinado. En *Agrupar_Desagrupar*, Barbi nos sitúa ante un repertorio de imágenes de intencionalidad más nitidamente política, orientadas estratégicamente hacia la denuncia de las perversidades de eso que hemos dado en llamar *políticas culturales*, o “cultura administrada” (como se acabará titulando una de sus últimas obras).

La figura de Raymond Roussel preside, desde su sistemática delirante, el conjunto de obras que **Isaac Pérez Vicente** presenta en *Agrupar_Desagrupar*, en su gran mayoría producidas específicamente para esta exposición. En todas ellas el mecanismo recolector-montador que las gobierna (“utilizo las frases de la misma forma que suelo utilizar las imágenes, es decir, descontextualizándolas para retomarlas en otro tipo de discurso; me interesa sobre todo su ambigüedad”) responde a reglas que parecerían dictadas por el propio Roussel, requisitos y protocolos destinados fundamentalmente a justificar la necesidad de sistematizar el absurdo, someterlo a categorías y esquema, para con ello desactivar —o al menos aminorar— la enloquecedora abundancia del mundo, aunque esto no haga otra cosa a la postre que multiplicar el dislate.

En último término, situarse frente al conjunto de obras que Isaac Pérez Vicente presenta en el CGAC, evidencia, una vez más, que estamos —por encima de todo y más que ninguna otra cosa— ante un hábil manipulador de imágenes; para él la imagen es el reino de la libertad, la fisura que se abre en el espacio de lo preconcebido, la vía de acceso a la posibilidad de una nueva configuración de lo perceptible, lo pensable, lo dicible... y lo

exponencialmente as opcións de lectura, e as abre a novas posibilidades de diálogo.

O “concepto ampliado da arte” fixado por Beuys e a súa principal consecuencia práctica: a “plástica social” (o traballo do artista imbricado na trama das forzas políticas e económicas que nos gobernan, sumándose aos esforzos por unir enerxías e forzas individuais, implicándose na loita por rexenerar o corpo social e liberar as forzas da creatividade) son sen dúbida algúns dos vectores que hai que ter en conta á hora de lles prestar atención aos traballos dos artistas presentes nesta exposición. Isto é algo particularmente notorio nas intervencións en espazos públicos e as accións de **Carme Nogueira**.

Desvelar espazos conflictivos que os discursos do poder nos impiden percibir como tales é o eixe arredor do cal xira a actividade artística de Carme Nogueira; o espectador que pase a través da súa obra (porque nas súas obras o espectador é sempre a peza fundamental da instalación) verase confrontado, queira que non queira, á problematización da súa experiencia diaria: os seus paseos, a súa relación física e simbólica coas áreas urbanas máis habituais, os seus circuitos cotián-existenciais, as condicións de habitabilidade espiritual do seu contorno, ou calquera outro aspecto mínimo e desapercibido da súa traxectoria vital vanse ver sometidos a un novo escrutinio e consenso, a unha profunda revisión crítica dos seus postulados. A visibilización do conflito como condición previa e inescusable para a busca colectiva de solucións; o diálogo, a participación e a posta en discurso das sospeitas e opcións de fracaso son as claves que a propia artista manexa nas súas intervencións.

A loita contra a cosificación e a ocupación ideolóxica —desde as institucións e as distintas máscaras do poder— dos lugares de vida (convertidos así en espazos programados para a dominación), está latente en todas as accións artísticas emprendidas por Carme Nogueira: investigar os trasfondos políticos das representacións simbólicas, e como afectan os rozamentos do cotián e a marcha diaria dos acontecementos a eses relatos e construcións narrativas (memoria social) que constitúen o terreo nutricional e o trazado argumental da organización do noso ser no mundo.

En territorios veciños e manexando similares parámetros desenvólvese o traballo artístico de **María Ruido**. O cuestionamento e a posta en relato do papel de suxeito silenciado a que a muller se viu relegada no ámbito da creación, e a denuncia da colonización do corpo e da experiencia feminina pola mirada patriarcal (a sistemática e metódica construción patriarcal desa experiencia), conforman dous dos eixes máis destacados da súa produción audiovisual: “proxectos interdisciplinarios sobre a elaboración social do corpo e a súa localización nos imaxinarios do traballo, así como sobre os mecanismos de construción da memoria e a súa relación coas narrativas da historia”.

Os seus proxectos téñense de enmarcar no contexto dos activismos feministas dos anos oitenta e a crítica radical a que, desde os seus combativos postulados, se viu sometida boa parte da actividade artística herdada das vangardas, en canto que

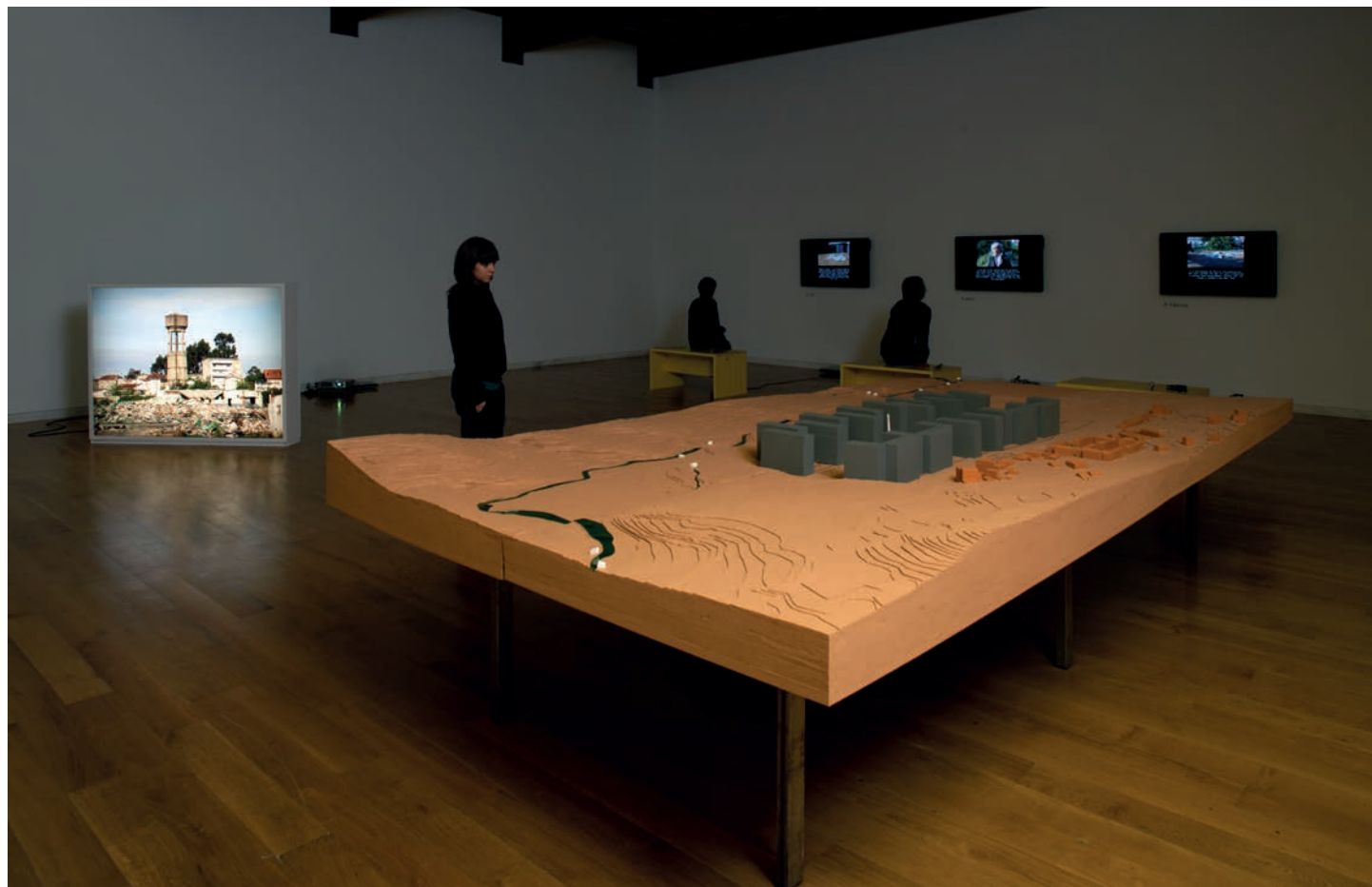
factible. Más que ninguna outra, es la experiencia del arte o, mejor aún, la experiencia de las prácticas artísticas, la que pone en escena —demuestra performativamente— la posibilidad de una reorganización del régimen de disponibilidad de las ideas y los conceptos, y lo abre a nuevas formas de contemplar a los hombres y al mundo. Música, juegos de lenguaje, y una sutil manipulación (el conocido *détournement* de las estrategias situacionistas) de los contextos en que las imágenes actúan, se nos muestran como algunas de las principales claves del trabajo plástico de Isaac Pérez Vicente, un denso universo de relaciones cruzadas en el que se superponen las capas de significado: láminas transparentes de sentido, a las que la historia de las formas y de las ideas estéticas les otorga una especial hondura de referencias que multiplican exponencialmente las opciones de lectura, y las abre a nuevas posibilidades de diálogo.

El “concepto ampliado del arte” acuñado por Beuys y su principal consecuencia práctica: la “plástica social” (el trabajo del artista imbricado en el entramado de las fuerzas políticas y económicas que nos gobiernan, sumándose a los esfuerzos por unir energías y fuerzas individuales, implicándose en la lucha por regenerar el cuerpo social y liberar las fuerzas de la creatividad) son sin duda algunos de los vectores a tener en cuenta a la hora de prestar atención a los trabajos de los artistas presentes en esta exposición. Esto es algo particularmente notorio en las intervenciones en espacios públicos y las acciones de **Carme Nogueira**.

Desvelar espacios conflictivos que los discursos del poder nos impiden percibir como tales es el eje en torno al cual gira la actividad artística de Carme Nogueira; el espectador que pase a través de su obra (porque en sus obras el espectador es siempre la pieza fundamental de la instalación) se verá enfrentado, quiéralo o no, a la problematización de su experiencia diaria: sus paseos, su relación física y simbólica con las áreas urbanas más habituales, sus circuitos cotidiano-existenciais, las condiciones de habitabilidad espiritual de su entorno, o cualquier otro aspecto mínimo y desapercibido de su trayectoria vital se verán sometidos a un nuevo escrutinio y consenso, a una profunda revisión crítica de sus postulados. La visibilización del conflicto como condición previa e inexcusable para la búsqueda colectiva de soluciones; el diálogo, la participación, y la puesta en discurso de las sospechas y opciones de fracaso, son las claves que la propia artista maneja en sus intervenciones.

La lucha contra la cosificación y la ocupación ideológica —desde las instituciones y las distintas máscaras del poder— de los lugares de vida (devenidos así espacios programados para la dominación), subyace en todas las acciones artísticas emprendidas por Carme Nogueira: investigar los trasfondos políticos de las representaciones simbólicas, y cómo afectan los roces de la cotidianidad y la marcha diaria de los acontecimientos a esos relatos y construcciones narrativas (memoria social) que constituyen el terreno nutricional y el trazado argumental de la organización de nuestro ser en el mundo.

En vecinos territorios y manejando similares parámetros se



Carme Nogueira: *Nos camiños*, 2007. Colección CGAC. Fotografía: Mark Ritchie

enganosos “psicodramas da virilidade” (trazados a miúdo sobre o corpo sacrificial da muller), e en canto que proxeccións rituais e simbólicas do inconsciente de xénero.

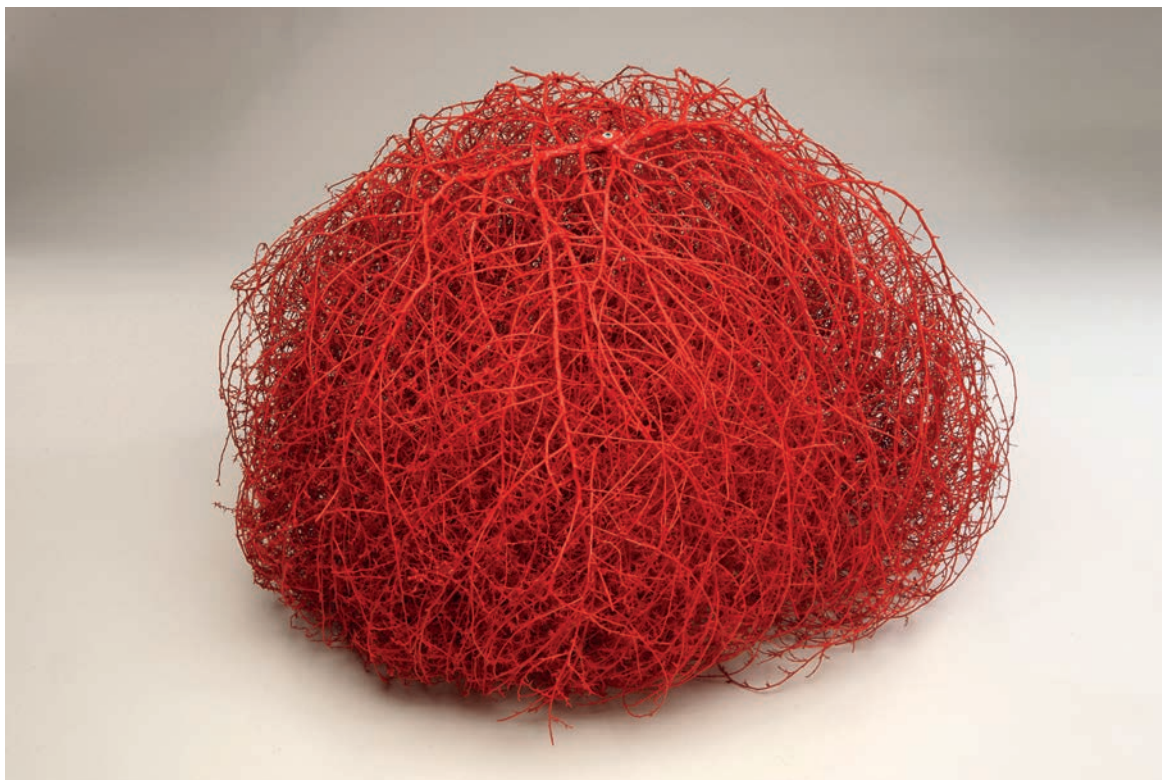
A descolonización da mirada, a crítica descarnada —sen adornos nin floreos formais— dos imaxinarios cativos, a denuncia da *violencia invisible* do Estado, e de como esta toma corpo a través da institución familiar no ser máis íntimo de cada individuo (“o capital feito carne” en lúcida e arrepiante expresión da propia artista), vanse converter nos argumentos que sustentan en gran medida as propostas de María Ruido. Documentar os esquecementos, preservar todo o que quedou fóra do castrador estereotipo, será logo a tarefa prioritaria dunha práctica artística comprometida primeiramente co repensar crítico das imaxes e a reflexión sobre os mecanismos de elaboración da memoria colectiva.

Nunhas claves ben diferentes desenvólvese o traballo de **Pamen Pereira**, unha creadora capaz de se mover con envexable lixeireza nos máis variados rexistros: unha gran versatilidade de linguaxes plásticas, procedementos conceptuais e recursos formais que levaron esta artista a percorrer longos, sinuosos e entrecruzados camiños desde os cadros de fume dos anos noventa ata as fulgurantes instalacións das súas últimas series, máis orientadas á intervención *site-specific*; utilizando indistintamente o debuxo, a pintura, a escultura, o vídeo ou a fotografía, ou calquera dos seus ingobernables cruzamentos e hibridacións.

desarrolla el trabajo artístico de **María Ruido**. El cuestionamiento y la puesta en relato del papel de sujeto silenciado a que la mujer se ha visto relegada en el ámbito de la creación, y la denuncia de la colonización del cuerpo y de la experiencia femenina por la mirada patriarcal (la sistemática y metódica construcción patriarcal de esa experiencia), conforman dos de los ejes más destacados de su producción audiovisual: “proyectos interdisciplinarios sobre la elaboración social del cuerpo y su localización en los imaginarios del trabajo, así como sobre los mecanismos de construcción de la memoria y su relación con las narrativas de la historia”.

Sus proyectos han de enmarcarse en el contexto de los activismos feministas de los años ochenta y la crítica radical a que, desde sus combativos postulados, se vio sometida buena parte de la actividad artística heredada de las vanguardias, en tanto que engañosos “psicodramas de la virilidad” (trazados a menudo sobre el cuerpo sacrificial de la mujer), y en tanto que proyecciones rituales y simbólicas del inconsciente de género.

La descolonización de la mirada, la crítica descarnada —sin adornos ni florituras formales— de los imaginarios cativos, la denuncia de la *violencia invisible* del Estado, y de cómo esta toma cuerpo a través de la institución familiar en el ser más íntimo de cada individuo (“el capital hecho carne” en lúcida y desgarradora expresión de la propia artista), se convertirán en los argumentos que sustentan en gran medida las propuestas de María Ruido.



Pamen Pereira: *Natureza revelada*, 2016. Fotografía: Pepe Caparrós. © Pamen Pereira, VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

Foi a súa unha inmersión a pulmón libre nun profundo océano de símbolos, a exploración dunha paisaxe interior na que no transcurso do tempo se irán trazando sendas e abrindo claros repetidamente visitados; se irán fixando temas e elementos materiais que logo se tornan recorrentes: raíces, graxa, cornos, fume, lume, auga, todo un catálogo de signos e sinais para a viaxe cara aos adentros das cousas, un mapa en branco para o recoñecemento dun mesmo, porque Pamen Pereira, como sinala Miguel Fernández-Cid “entende a arte como un proceso de investigación e a viaxe como un modo de analizarse”. Unha longa estadía no Xapón vai marcar profundamente as súas novas producións, alí depurará poeticamente a súa relación ritual cos obxectos (*Agua caliente para el té* [Auga quente para o té] será un dos títulos significativos dese período), e irá avanzando cara a unha concepción coreográfica da disposición espacial dos distintos elementos: a posta en escena dun ritmo universal; a súa obra ábrese entón a novas relacións —físicas e simbólicas— co espectador.

Xuntamente coas viaxes (Xapón, a Antártida, o Sáhara) e as longas convivencias con novas paisaxes e diferentes tradicións, van gañando terreo na traxectoria última de Pamen Pereira os elementos da súa historia persoal, a memoria familiar, o rumoroso enlazarse dos recordos que imperceptiblemente se van trenzando cos desvaríos da imaxinación. O fogar arquetípico (con toda a súa pesada e doente carga), como escenario simbólico de todos os conflitos, ábrese á presenza do insólito, e mesmo do sinistro, á premonición do retorno do silenciado, “dalgún fenómeno familiar (unha imaxe, un obxecto, unha persoa ou acontecemento) que se nos volveu estraño por mor da represión” (Hal Foster). Espazos

Documentar los olvidos, preservar todo lo que se ha quedado fuera del castrador estereotipo, será entonces la tarea prioritaria de una práctica artística comprometida antes que nada con el repensar crítico de las imágenes y la reflexión sobre los mecanismos de elaboración de la memoria colectiva.

En unas claves bien diferentes se desarrolla el trabajo de **Pamen Pereira**, una creadora capaz de moverse con envidiable ligereza en los más variados registros: una gran versatilidad de lenguajes plásticos, procedimientos conceptuales y recursos formales que han llevado a esta artista a recorrer largos, sinuosos y entrecruzados caminos desde los cuadros de humo de los años noventa hasta las deslumbrantes instalaciones de sus últimas series, más orientadas a la intervención *site-specific*; utilizando indistintamente el dibujo, la pintura, la escultura, el vídeo o la fotografía, o cualquiera de sus ingobernables cruces e hibridaciones.

Ha sido la suya una inmersión a pulmón libre en un profundo océano de símbolos, la exploración de un paisaje interior en el que en el transcurso del tiempo se irán trazando sendas y abriendo claros repetidamente visitados; se irán fijando temas y elementos materiales que luego se tornan recurrentes: raíces, grasa, cuernos, humo, fuego, agua, todo un catálogo de signos y señales para el viaje hacia los adentros de las cosas, un mapa en blanco para el reconocimiento de uno mismo, porque Pamen Pereira, como señala Miguel Fernández-Cid, “entiende el arte como un proceso de investigación y el viaje como un modo de analizarse”. Una larga estancia en Japón marcará profundamente sus nuevas producciones, allí depurará poeticamente su relación ritual con los objetos (*Agua caliente para el té* será uno de los títulos significativos



Pamen Pereira: *Naturaleza revelada*, 2016. Fotografía: Pepe Caparrós.
© Pamen Pereira, VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

encantados onde aínda resoan —sempre a porta fechada— os
soños e os pesadelos dos seus antigos moradores.

Cunha actitude decididamente desligada dos comportamentos
xeracionais e unha prolongada estadía en Berlín (onde finalmente
fixou a súa residencia), que acaso non fixo senón acentuar o
carácter provocadoramente desterritorializado das súas propostas,
preséntasenos o traballo de **Simón Pacheco** como unha
investigación “construída sobre as dificultades da mirada no
contexto dunha cultura visual acelerada” (Miguel Cereceda). Desde
os seus comezos, a finais dos oitenta, como pintor que foi cedo
seducido polas posibilidades creadoras das novas tecnoloxías,
mostrou Simón Pacheco unha xustificada prevención cara á
velocidade de replicación e multiplicación das imaxes. A mirada é
bulímica por natureza, está dominada pola gula e cómpre atala
curto para non nos encher a casa de lixo; a hiperrealidade cancela
toda ilusión por exceso de evidencias, o torrente de datos atafega
calquera posibilidade de lectura e, nunha sorte de crispación
pornográfica, porque todo está á vista, non hai nada que ver. Nun
universo en que o espazo foi devorado pola velocidade, o real é só
un desfile de espectros reducido a unha única dimensión: o tempo.

O tempo converteuse, de inesgotables maneiras posibles, en
asunto privilexiado de investigación en numerosas obras deste artista.
Os paradoxos da duración adquiren (podería ser doutra maneira?)
unha centralidade case excluínte no conxunto da súa produción
audiovisual: a imposible posibilidade de narrar o tempo, só o tempo,
o puro acontecer sen acontecemento. Nas películas de Simón Pacheco,
para ser visto, para mostrarse, o tempo encárnase en proceso, faise
vida en espazos pautados de incontables facetas: ondadas, illas,

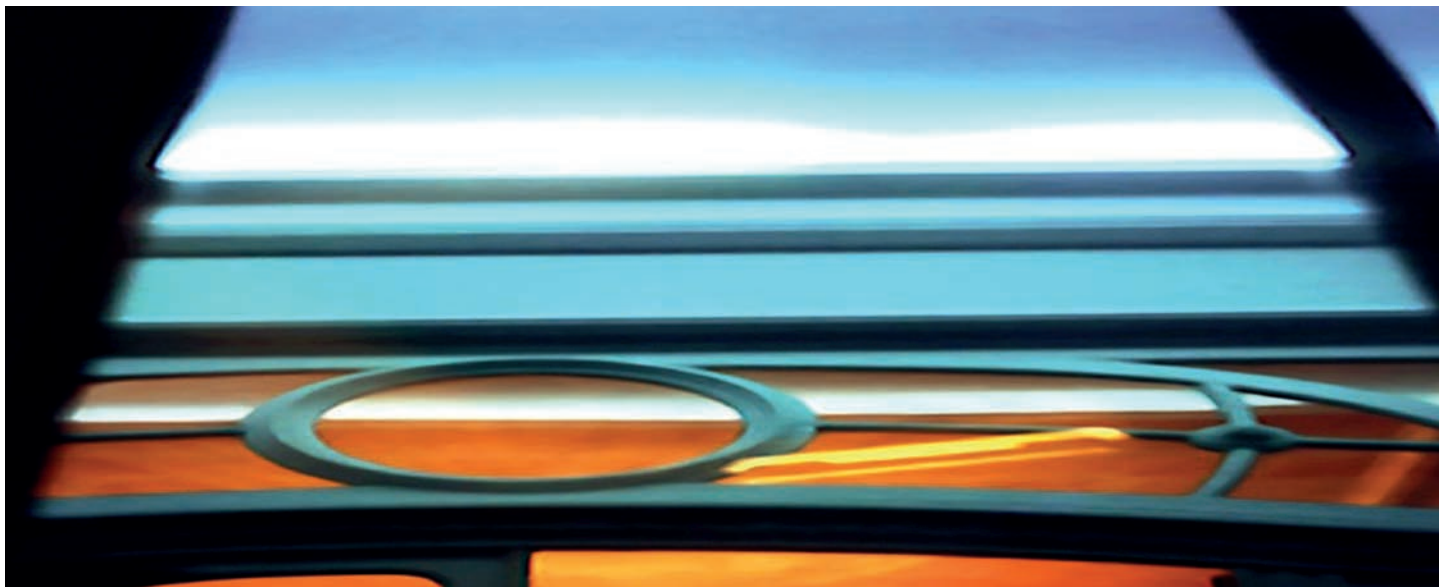
de ese período), e irá avanzando hacia una concepción
coreográfica de la disposición espacial de los distintos elementos:
la puesta en escena de un ritmo universal; su obra se abre entonces
a nuevas relaciones —físicas y simbólicas— con el espectador.

A la par que los viajes (Japón, la Antártida, el Sahara) y las
largas convivencias con nuevos paisajes y diferentes tradiciones,
van ganado terreno en la trayectoria última de Pamen Pereira los
elementos de su historia personal, la memoria familiar, el rumoroso
hilvanarse de los recuerdos que imperceptiblemente se van
trenzando con los devaneos de la imaginación. El hogar
arquetípico (con toda su pesada y doliente impedimenta), como
escenario simbólico de todos los conflictos, se abre a la presencia
de lo insólito, y aun de lo siniestro, a la premonición del retorno de
lo silenciado, “de algún fenómeno familiar (una imagen, un objeto,
una persona o acontecimiento) que se nos ha vuelto extraño a
causa de la represión” (Hal Foster). Espacios encantados donde
todavía resuenan —siempre a puerta cerrada— los sueños y las
pesadillas de sus antiguos moradores.

Con una actitud decididamente desligada de los comportamientos
generacionales y una prolongada estancia en Berlín (donde finalmente
ha fijado su residencia), que acaso no ha hecho sino acentuar el
carácter provocadoramente desterritorializado de sus propuestas, se
nos presenta el trabajo de **Simón Pacheco** como una investigación
“construida sobre las dificultades de la mirada en el contexto de una
cultura visual acelerada” (Miguel Cereceda). Desde sus comienzos, a
finales de los ochenta, como pintor tempranamente seducido por las
posibilidades creadoras de las nuevas tecnologías, ha mostrado Simón
Pacheco una justificada prevención hacia la velocidad de replicación
y multiplicación de las imágenes. La mirada es bulímica por naturaleza,
está dominada por la gula y es preciso atarla corto para que no nos
llene la casa de basura; la hiperrealidad cancela toda ilusión por
exceso de evidencias, el torrente de datos ahoga cualquier posibilidad
de lectura y, en una suerte de crispación pornográfica, porque todo
está a la vista, no hay nada que ver. En un universo en que el espacio
ha sido devorado por la velocidad, lo real es solo un desfile de
espectros reducido a una única dimensión: el tiempo.

El tiempo se ha convertido, de inagotables de maneras
posibles, en asunto privilegiado de investigación en numerosas
obras de este artista. Las paradojas de la duración adquieren
(¿podría ser de otra manera?) una centralidad casi excluyente en
el conjunto de su producción audiovisual: la imposible posibilidad
de narrar el tiempo, solo el tiempo, el puro acontecer sin
acontecimiento. En las películas de Simón Pacheco, para ser visto,
para mostrarse, el tiempo se encarna en proceso, se hace vida en
espacios pautados de incontables facetas: oleaje, islas, cuerpos
danzantes, agonía de enfermo, insectos, medusas, seres digitales,
catarata que se despeña, gente que camina en cualquier *non-site*
urbano, niebla que cubre el paisaje..., elementos dispares que se
presentan (entran en cuadro y desaparecen) como emisarios del
tiempo: indirectos heraldos del acabamiento y la destrucción.

Los nuevos medios, y el complejo conjunto de relaciones
sociales que alientan, están alterando profundamente las



Simón Pacheco: *Sobre el espacio*, 2010-2012. © Simón Pacheco, VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

corpos danzantes, agonía de enfermo, insectos, medusas, seres dixitais, fervenza que se esfraga, xente que camiña en calquera *non-site* urbano, brétema que cobre a paisaxe..., elementos dispaes que se presentan (entran en cadro e desaparecen) como emisarios do tempo: indirectos arautos do acabamento e da destrución.

Os novos medios, e o complexo conxunto de relacións sociais que alentan, están alterando fondamente as atribucións do artista como proveedor de experiencias estéticas, e *alterando de forma palpable as tradicionais proporcións numéricas entre produtores de imaxes e consumidores* (Boris Groys); as novas condicións de produción e consumo de imaxes, os novos modelos de relación co sistema simbólico do mundo, están xa conformando un territorio inexplorado no que todas as variables (artista, obra, público, museo) han de revisar os seus postulados e reconfigurar as súas expectativas. O suicidio *tático* do autor pagouse coa morte do público, e agora todos somos actores, aínda que a algúns —a tempo parcial— nos toque representar o papel de espectadores. Mais necesariamente, neste novo escenario, infectados polo virus do cambio, atrapados entre a destrución do pasado e as ruínas do futuro, como un novo *Angelus Novus* que ri sardónico en ambas as direccións, os artistas contemporáneos seguirán a enfrontarse á tarefa da xestión colectiva da ilusión porque, hoxe coma onte, a arte é a última fronteira, e “a estética constitúe unha sorte de sublimación, de dominio da ilusión radical do mundo a través da forma, que doutro xeito nos aniquilaría” (Jean Baudrillard).

Ángel Cerviño e Alberto González-Alegre

atribucións do artista como proveedor de experiencias estéticas, y *trastocando de forma palpable las tradicionales proporciones numéricas entre productores de imágenes y consumidores* (Boris Groys); las nuevas condiciones de producción y consumo de imágenes, los nuevos modelos de relación con el sistema simbólico del mundo, están ya conformando un territorio inexplorado en el que todas las variables (artista, obra, público, museo) han de revisar sus postulados y reconfigurar sus expectativas. El suicidio *tático* del autor se pagó con la muerte del público, y ahora todos somos actores, aunque a algunos —a tiempo parcial— nos toque representar el papel de espectadores. Pero, necesariamente, en este nuevo escenario, infectados por el virus del cambio, atrapados entre la destrucción del pasado y las ruinas del futuro, como un nuevo *Angelus Novus* que ríe sardónico en ambas direcciones, los artistas contemporáneos seguirán enfrentándose a la tarea de la gestión colectiva de la ilusión porque, hoy como ayer, el arte es la última frontera, y “la estética constituye una suerte de sublimación, de dominio de la ilusión radical del mundo a través de la forma, que de otro modo nos aniquilaría” (Jean Baudrillard).

Ángel Cerviño y Alberto González-Alegre

grouping ungrouping

breaks in representation

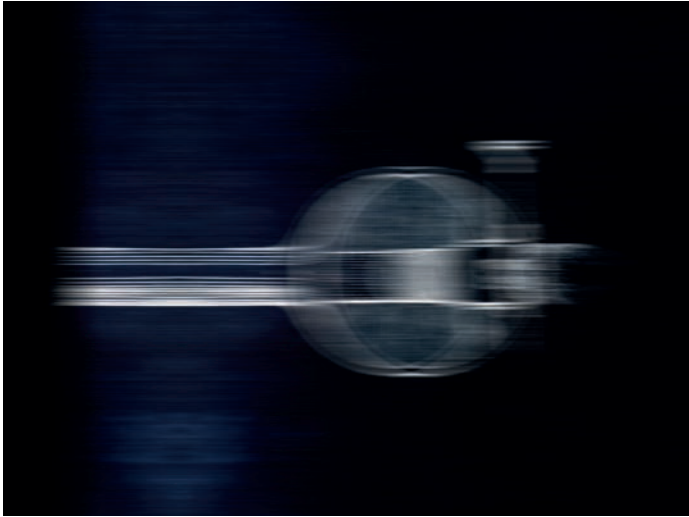
Plastic art in Galicia during the eighties truly flourished, experiencing a genuine creative explosion with the emergence of the Atlántica group. It is well established today that as regards the renewal of artistic practices in the country, the Atlántica movement was a crucial phenomenon and 1980 the date that marked a turning point.

The other truly meaningful event in the development of artistic practices in the region in the late twentieth century can in all accuracy be established a decade later, in October 1990, when the Fine Arts College of Pontevedra opened. The fact that the teaching at this college (whose members of staff over the years would include many 'Atlantic' artists) was a point of inflection in the standardisation of the Galician artistic system is something that today nobody challenges; all the historical studies that have since been carried out signal the date of its opening as a genuine point of no return. The first batches of young artists that graduated from the college revealed the mixed and cosmopolitan nature of the new paths of plastic creation: the definitive establishment of videographic and photographic media as one of the main references in the artistic works of our days, the research into gender policies and the systematic deconstruction of the rhetoric of concealment and the discourses of political power, the triumphal appearance of digital technologies in classrooms, museums and exhibition halls, and an unstoppable hybridisation of procedures and languages that challenged all preconceived ideas of artistic practices, and their display and discursive conditions.

The female presence in classrooms and exhibition projects was beginning to be perceptible, while gender issues and research into the political charge of sexual roles were increasingly important; both these realities had been concealed and overshadowed in the art works of previous decades, immersed in a stifling androcratic model. In this sense, the first large exhibition that focused on the work of the new batches of artists, *30 anos no 2000* (30 Years in

2000) held at the Auditorium of Galicia in Santiago de Compostela in 1994, proved meaningful and enlightening. The college's teaching programme was complemented by scholarships, artistic residencies and international exchange programmes that favoured the accelerated circulation of plastic trends and conceptual strategies. The Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa (MACUF) played an important role during this period thanks to its scholarships, exhibitions ('mostras') and acquisitions. In institutional terms, the process was completed by the opening of the Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC) in 1993, for the museum became a key element in the consolidation of the new model of artistic production. In 2002, the Auditorio de Galicia, in Santiago de Compostela, launched a prize, which would soon prove a magnificent tool in consolidating the visibility of several generations of artists.

Between these two moments, the emergence of Atlántica and the setting up of the Fine Arts College, a number of artists of diverse origin and with a wide range of aesthetic and conceptual positions developed their careers. Artists like Jorge Barbi, Carme Nogueira, Simón Pacheco, Pamen Pereira, Isaac Pérez Vicente and María Ruido (all of whom take part in this project) would struggle to guarantee the visibility of their work under the adverse conditions of a no-man's-land in which it was difficult for them to get their bearings. Their enthusiasm and their circumstances were shared by a long list of creators who were beginning to make themselves known during the same years, such as Berta Cáccamo, Diego Santomé, Din Matamoro, Tono Carbajo, Xoán Anleo, Antonio Murado, Manuel Vilariño, Xosé Carlos Barros, Bosco Caride, Ángel Cerviño, Manolo Figueiras, Mar Caldas, Guillermo Aymerich, Santiago Mayo, Teo Soriano, Miguel Mosquera, José Artiaga, Rosalía Pazo, Darío Álvarez-Basso, Jesús Valmaseda, Xurxo Oro Claro, Juan de la Colina, and so many others whose work was greeted with mixed opinions. For reasons of space and of capacity of attention, none of those who lived in the tense and occasionally inhospitable intermediate spells that stretched out between the explosion of Atlántica and the moment the first students graduated from the Fine Arts College have been included here. Instead, we have preferred to focus on what we consider to be some of the most meaningful cases of this ungrouped set of exceptions, those that we believe best enable us to further our knowledge of a key period in our most recent history. We shall concentrate on a time frame covering from the works by Jorge Barbi (1950), the closest in chronological terms to the last Atlántica exhibitions, to those by Carme Nogueira (1970), that tend a bridge to subsequent generations of artists who have trained at the Fine Arts College, both chronologically and as regards styles and references. The result is as heterogeneous and versatile as are its aesthetic positions: the exhibition embraces all sorts of languages, strategies and artistic genres, ranging from painting, photography and video, to sculpture, installation art, sound art and their promiscuous associations. Furthermore, the fact of not having limited the time frame of the selection allows us

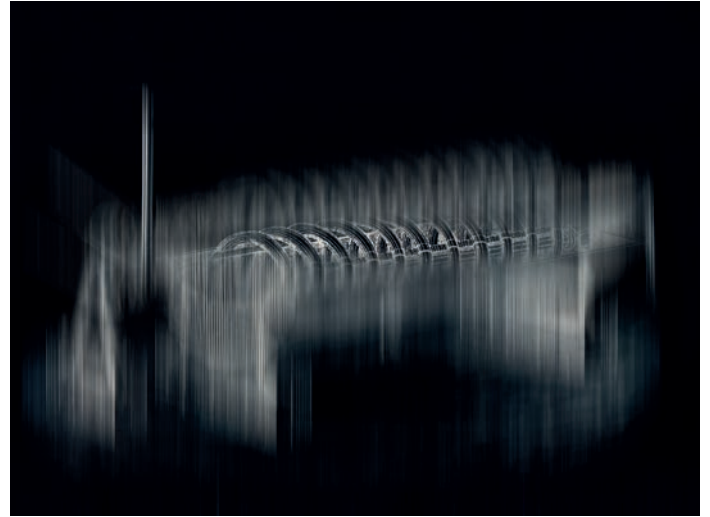


Isaac Pérez Vicente: From the polyptych *Declonolhypalénehyrpholé...*, 2015

to include works created specifically for the show, along with others made two or three decades ago. Therefore, we shall witness how ideas emerge and then branch out in time, overstepping rigid chronological divisions.

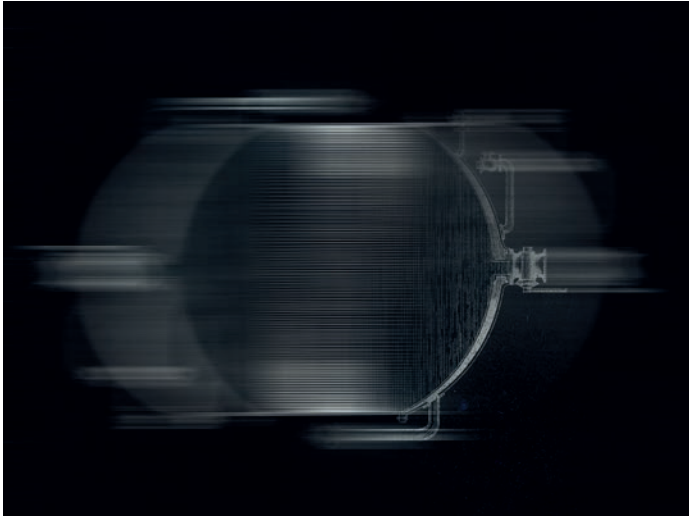
Some of the artists only have a few positions in common, one of these being perhaps awareness of a certain fatigue of the expressionist, identity and anthropological imaginary that had until shortly before then prevailed in the international (and local) artistic sphere of the time. Others are especially sensitive to the return of conceptual and minimalist trends, and others still are reluctant to any group or generational classification (they had, on occasion, been very aptly described as ‘a generation lacking a generation’). In short, these are artists who can only seek individual answers in a world characterised by the absence of predetermined paths, in which disorientation is exaggerated by excess of information. The consequences are plain to see in all these artists’ works: a reduction of codes and an implosion of genres, overt integrations of objects and audiovisuals in detriment of the prevalence of painting in the artistic practices of the previous decade. From the very beginning, the most visible traits shared by this ungrouped group of artists were photography, expanded painting, video and digital technologies, and more than anything else, their awareness of the artistic fact and of the uncontrollable promiscuity of languages. In their own way, each one of them would embrace the new spirit of the times and the expansion of the plastic object, calling into question the very notion of art and, from very different starting points, inevitably opting for what Alberto Ruiz de Samaniego defined in connection with the group of artists active during this decade, as ‘the enlargement of the artistic field and the expansion of the plastic object... openly preferring a break with standard codes of representation and the typically postmodern game of intertextuality, masks, irony and intermittences between high and low culture, as opposed to any aspiration to building an identity.’

This multiplication of languages is joyfully reaffirmed by the taste for fragmentation and ahistorical collage. Artists inexorably seduced



by the elusive and vibratory nature of the image that places any option or possibility of meaning within a network of crossed boundaries (‘between magnetised brackets’). We explore the historical time in which deep fissures are discovered in the perception of art as a separate sphere (and in the perception of reality as a uniform fabric), accompanied by a radical change in representation strategies that will irreversibly become indirect, elliptical and elusive. This is the territory explored in *Grouping_Ungrouping*, which hopes to describe as best as possible how such a radical change of paradigm was experienced by a group of artists who barely shared the responsibility of such a huge task and the firm determination to carry it out by their own particular technical means and with their own specific intellectual tools.

Jorge Barbi’s paradigmatic oeuvre is clearly representative of many of the formal, ideological and conceptual breaks we have so far mentioned, at least since his stunning emergence in the context of the politically controversial 7th International Pontevedra Biennial in 1998, at a time when the fighting between the provincial government and local councils almost brought the project to an end (a catastrophe that would in fact occur a few years later). Held in the decentralised city of Baiona, Barbi shared the exhibition space with Atlántica sculptor Ignacio Basallo. The show featured some of the works that would be considered decisive in his creative career, such as *Pasos* (Steps), *No hay nada delante de tus ojos* (There’s Nothing Before Your Eyes), *Caballo formado con excremento de caballo* (Horse Made of Horse Excrement), and the project for an observatory on the peak of Crow’s Nest Mountain in O Rosal, among others. It also established the solid ethical and aesthetic postulates that would characterise his work over the next decades: his surrender, without further considerations, to the fleeting moment of discovery and contemplation, and similar efforts to artistically

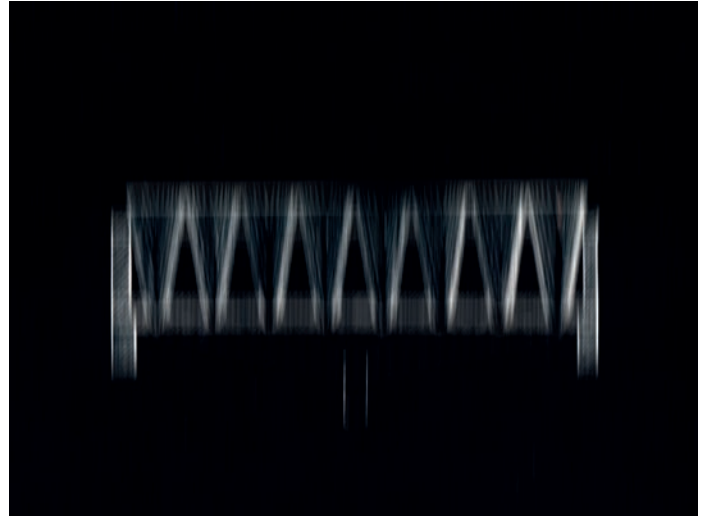


secure that spark of recognition and revelation; his intense physical and symbolic relationship with territory. His gradual abandonment of all formalist and even material rhetoric leads him to focus exclusively on process, albeit not only on the process of artistic creation but on the actual passing of existence and its tortuous paths. His increasingly intense and detailed efforts to objectify the temporal (historical and symbolic) depth of natural spaces—‘megalithic, Celtic and mediaeval remains, recent ruins, abandoned windmills, village landfills, etc.’—would culminate in the photographic series entitled *El final aquí* (The End Here, 2003-2008), in which he recorded many of the places that had staged secret executions of citizens hostile to General Franco’s military coup during the Spanish Civil War and its aftermath, as if in an attempt to capture the last light, the last glimmer of life registered by the eyes of the victim.

In *Grouping_Ungrouping* Barbi deploys a repertoire of images that are more obviously political in intention, strategically devoted to denouncing the depravities of what we have termed *cultural policies*, or ‘administrated culture’ (as one of his last works is titled).

The figure of Raymond Roussel presides, in his delirious systematicity, over the set of works presented by **Isaac Pérez Vicente** *Grouping_Ungrouping*, most of which have been made specifically for the exhibition. The collecting-mounting mechanism that characterises them all (‘I use sentences in the same way as I use images, i.e., decontextualising them before returning to them in another kind of discourse; above all, what interests me is their ambiguity’) obeys rules that would seem to be dictated by Roussel himself; requirements and protocols chiefly intended to justify the need to systematise the absurd, to subject it to categories and to a scheme in order to defuse (or at least reduce) the maddening abundance of the world, even if this only multiplies the absurdity.

Ultimately, the group of works by Isaac Pérez Vicente at CGAC once again reveals that, over and above all else, we find ourselves before a clever manipulator of images. For Pérez Vicente, the image is the reign of freedom, the fissure that opens up in the space of the preconceived, the entrance into the possibility of a



new configuration of the perceptible, the thinkable, the sayable... and the feasible. More than any other, the experience of art, or even better, the experience of artistic practices, is what stages (or performatively proves) the possibility of reorganising the availability of ideas and concepts, opening it up to new ways of contemplating men and the world. Music, language games and a subtle manipulation (the familiar *détournement* of situationist strategies) of the contexts in which images act, appear as some of the key factors in Pérez Vicente’s plastic work, a dense network of crosswise relations with superimposed layers of meaning: transparent laminas of meaning that the history of forms and of aesthetic ideas gives a special depth of references that exponentially multiply potential readings and open them up to new possibilities of dialogue.

The ‘extended concept of art’ coined by Beuys and its most important practical consequence, ‘social plastic art’ (the work of the artist interwoven in the framework of political and economic forces that govern us, joining the efforts to unite individual strengths and energies, getting involved in the struggle to regenerate the social body and release the forces of creativity), are no doubt some of the vectors we should bear in mind when paying attention to the works by the artists in this show. This is particularly obvious in the actions and interventions in public spaces by **Carme Nogueira**.

The revelation of controversial spaces that the discourses of power prevent us from perceiving as such is the central concept in Carme Nogueira’s artistic activity; the spectators who cross through her work (because spectators are always a key part of her installations) will have to face the problematisation of their daily experience, whether they like it or not: her strolls, her physical and symbolic relationship with the most common urban areas, her routine-existential circuits, the conditions of spiritual habitability of her environment, or any other minimal unnoticed aspect of her life will be subjected to a new scrutiny and consensus, a profound critical revision of her postulates. The visibilisation of conflict as a previous and unavoidable condition for the collective search for solutions; dialogue, participation and the discursive circulation of



María Ruido: *L'œil impérial*, 2015

suspensions and options of failure are the key factors that the artist herself tackles in her actions.

The struggle against reification and the ideological occupation (from institutions and the different masks of power) of the places of life, thus transformed into spaces programmed for domination, underlies all the artistic actions carried out by Carme Nogueira: researching the political background of symbolic representations and how the contact of the quotidian and the daily march of the events affect these stories and the narrative constructions (social memory) that shape the nutrient field and the line of argument of the organisation of our being in the world.

The artistic work by **María Ruido** unfolds in neighbouring territories and deals with similar parameters. The questioning and the portrayal of the role of silenced subject to which women have been consigned in the sphere of creation, the denunciation of the colonisation of the body and of the feminine experience by the patriarchal look (the systematic and methodical patriarchal construction of that experience) form two of the most important cores of her audiovisual production: 'interdisciplinary projects on the social elaboration of the body and its positioning in the imaginaries of the art work, and on the mechanisms of construction of memory and its connection with the narratives of history.'

Her projects must be set in the context of the feminist activist movements of the eighties and their radical criticism of most of the artistic legacy of the avant-garde trends, insofar as deceitful 'psychodramas of virility' (often traced on the sacrificial body of the woman) and ritual and symbolic projections of the gender unconscious.

The decolonisation of the gaze, the brutal criticism (without ornament or formal flourishes) of captive imaginaries, the denunciation of the 'invisible violence' of the state and of how it is shaped through the family, in the innermost part of each individual ('capital made flesh', in the lucid and heart-rending expression of the artist), become the arguments that will support María Ruido's artistic proposals. Documenting the oversights, preserving all that which remains outside of the castrating stereotype will thus become the chief priority in an artistic practice committed to the critical rethinking of images and to reflection on the mechanisms of elaboration of collective memory.

The work of **Pamen Pereira** unfolds along very different lines. The artist moves extremely lightly between a wide range of registers. Versatile plastic languages, conceptual procedures and formal resources (drawing, painting, sculpture, video, photography or their uncontrollable intersections and hybridisations) have led her to travel long, sinuous and intertwined paths, from the smoke paintings of the nineties to the dazzling installations of her last series, more site-specific in nature.

She has skin-dived in a deep sea of symbols, exploring inner landscapes which, over the course of time, traces paths and opens clearings that will be repeatedly visited. Motifs and material elements will be consolidated and become recurrent: roots, fat, horns, smoke, water; an entire catalogue of signs and signals to steer the journey into the heart of things, a blank map for self-

recognition, for Pamen Pereira, as pointed out by Miguel Fernández-Cid, 'understands art as a process of research, and the journey as a form of self-analysis.' A long sojourn in Japan would leave a deep impression on her new works, which refine her ritual relationship with objects: *Agua caliente para el té* (Hot Water for Tea), for instance, is one of the meaningful works of this period. From here she moves forward towards a choreographic conception of the spatial arrangement of different elements—the *mise-en-scène* of a universal rhythm—and her oeuvre thus opens up to new physical and symbolic relationships with the spectator.

Parallel to her journeys (Japan, the Antarctic, the Sahara) and to her experience of new landscapes and different traditions, her latest works focus increasingly on elements taken from her personal history, family memory, the rumoured threading of memories that are imperceptibly linked by flights of the imagination. The archetypal home (with its cumbersome and sorrowful impedimenta), as a symbolic stage of all conflicts, opens up to the presence of the unusual, of the sinister even, to the predicted return of that which had been silenced, 'of some familiar phenomenon (an image, an object, an individual or an event) alienated by repression' (Hal Foster). Enchanted spaces where the dreams and nightmares of former dwellers can still be heard, always behind closed doors.

Both **Simón Pacheco's** attitude, decidedly independent from generational behaviour, and his prolonged sojourn in Berlin where he would finally settle, highlight the challengingly deterritorialised nature of his artistic proposals, posed as an investigation 'built upon the difficulties of the gaze in the context of an accelerated visual culture. His reflections range from the actual ontology of the image and its representation of the connection between space and time, to the constitution of the individual as a separate recipient, spectator and ultimately voyeur, via the image, of the (physical) contact with the world' (Miguel Cereceda). As a painter soon seduced by the creative possibilities of new technologies, ever since his earliest works produced in the late eighties Simón Pacheco has been understandably wary of the speed at which images are reproduced and multiplied. The gaze, by nature, is bulimic and ruled by gluttony, so we must keep it on a short leash to ensure it doesn't cram our home with rubbish. Hyper-reality cancels out illusion due to excessive evidence; the flood of data drowns any possibility of interpretation and, in a sort of pornographic tension, there is nothing to see because everything is in sight. In a world in which space has been devoured by speed, the real is but a procession of spectres reduced to a single dimension: time.

In inexhaustible ways, time has become a privileged theme of research in numerous works by this artist. The paradoxes of duration assume (could it be otherwise?) an almost exclusive centrality in his audiovisual production as a whole: the impossible possibility of narrating time, only time, sheer occurrence without occurrences. 'Passing, fleeing, flowing are not acts of time; these processes occur unexpectedly in space; they are visible, or at least experienceable through a process of deduction. To speak of time we resort to images

taken from the spatial universe' (Jean Améry). In the films by Simón Pacheco, in order to be seen, to show itself, time is incarnated in a process, it becomes life in spaces demarcated by countless facets: swells, islands, dancing bodies, the agony of the sick, insects, jellyfish, digital creatures, waterfalls, people walking in any urban non-site, foggy landscapes, etc. All these disparate elements appear (entering the frame and disappear) as messengers of time, indirect heralds of death and destruction.

The new media and the complex set of social relations they encourage are deeply altering the attributions of the artist as a supplier of aesthetic experiences, and 'tangibly disrupting traditional numerical proportions between producers of images and consumers' (Boris Groys). The new conditions of production and consumption of images, and the new models of relationship with the symbolic system of the world are already shaping an unknown territory in which all the variables (artist, work, public, museum) must revise their postulates and reconfigure their expectations. The artist's 'tactical' suicide was repaid with the death of the audience, and now we're all actors, even if some of us are supposed to temporarily play the part of spectators. Yet in this new scenario, infected by the virus of change, trapped between the destruction of the past and the ruins of the future, like a new *Angelus Novus* who laughs sardonically in both directions, contemporary artists will necessarily continue to face the task of collectively managing illusion because, today as yesterday, art is the final frontier and 'aesthetics constitutes a sort of sublimation, a mastery of the radical illusion of the world through form, that would otherwise annihilate us' (Jean Baudrillard).

Ángel Cerviño and Alberto González-Alegre

Jorge Barbi (A Guarda, 1950)

www.jorgebarbi.com

Carme Nogueira (Vigo, 1970)

www.cntxt.org

Simón Pacheco (Santiago de Compostela, 1968)

www.simonpacheco.com

Pamen Pereira (Ferrol, 1963)

www.pamenpereira.com

Isaac Pérez Vicente (O Rosal, 1955)

María Ruido (Xinzo de Limia, 1967)

www.workandwords.net/es

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

Pepa Fuentes García

EXPOSICIÓN

Comisariado

Ángel Cerviño, Alberto González-Alegre

Coordinación

Yolanda López

Rexistro

Lourdes P. Seoane

Traducións

Suso Riveiro, Josephine Watson

Montaxe

Carlos Fernández, David Garabal (CGAC)

Deseño

Cecilia Labella

Co apoio de:



CGAC

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

Ramón del Valle Inclán 2

15703 Santiago de Compostela

cgac@xunta.es / www.cgac.org

aberto de martes a domingo

de 11 a 20 h [luns pechado]



XUNTA
DE GALICIA

galicia