

Ensaio visual

RELER A COLECCIÓN

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

30 xuño / 2 outubro 2016

Hall, planta baixa, Espazo de Proxectos

Reler a colección é un proxecto de revisión e contextualización da colección do centro, que se articula a través de catro propostas expositivas, nas que se desenvolven temáticas diferentes e que incorporan diálogos cruzados con outras coleccións tanto públicas como privadas vinculadas co CGAC e con Galicia.

Ao redor dos problemas epistemolóxicos e visuais que propón *Elegy of a Voyage* de Sokurov e a partir doutras obras emblemáticas da Colección CGAC —Mona Hatoum, Liam Gillick, José Pedro Croft ou Nacho Criado—, a exposición *Ensaio visual* expón contextos de acompañamento e diálogo con obras doutras coleccións públicas e privadas asociadas ou vinculadas dalgunha maneira co CGAC. A mostra inclúe tamén series ou grupos de obras de artistas galegos como Misha Bies Golas e Manuel Eirís, co fin de expor a necesidade dunha colección pública que realice un seguimento dos artistas e adquisicións de series completas que permitan unha mellor lectura do seu contexto artístico máis inmediato en relación co internacional.

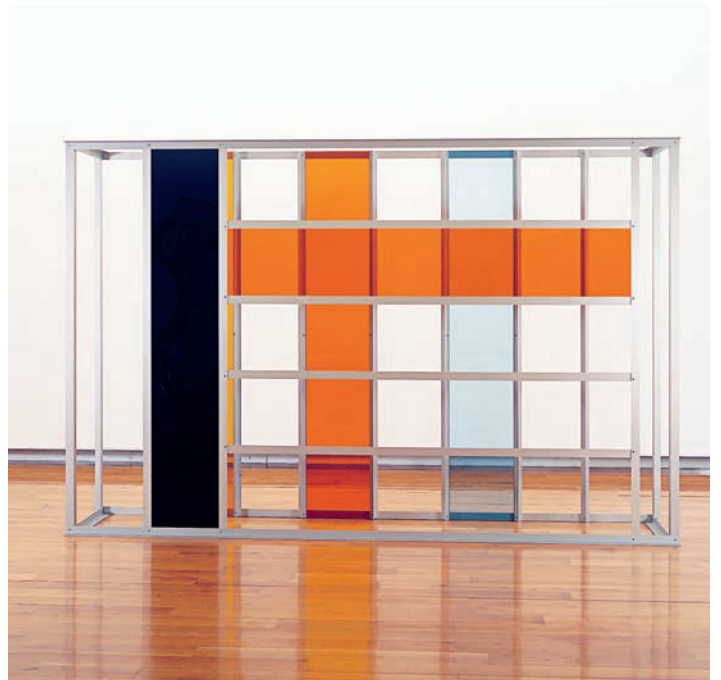
O CGAC posúe ademais unha das coleccións de vídeo máis interesantes dos museos públicos de España, á que todos os directores que pasaron polo centro foron incorporando adquisicións relacionadas coa cinematografía e a imaxe en movemento.

A exposición inclúe a instalación, no Espazo de Proxectos, dun punto de encontro para o público interesado na produción audiovisual, onde se exhibirá de maneira continua unha selección de vídeos, estruturados temática e cronoloxicamente.

ALEXANDER SOKUROV

Appréhension / qui astreint / mémoire dissoute
Anne Marie Albiach, *Figurations de l'image*

Alí, na incerteza do prazo. Cara a un destino interior. Coma unha sorte de saber íntimo dos confíns. Limiar borroso que concede a



Releer la colección es un proyecto de revisión y contextualización de la colección del centro, que articula a través de cuatro propuestas expositivas, en las que se desarrollan temáticas diferentes y que incorporan diálogos cruzados con otras colecciones tanto públicas como privadas vinculadas con el CGAC y con Galicia.

En torno a los problemas epistemológicos y visuales que propone *Elegy of a Voyage* de Sokurov y a partir de otras obras emblemáticas de la Colección CGAC —Mona Hatoum, Liam Gillick, José Pedro Croft o Nacho Criado—, la exposición *Ensaio visual* plantea contextos de acompañamiento y diálogo con obras de otras colecciones públicas e privadas asociadas o vinculadas de alguna manera con el CGAC. La muestra incluye también series o grupos de obras de artistas gallegos como Misha Bies Golas y Manuel Eirís, con el fin de plantear la necesidad de una colección pública que realice un seguimiento de los artistas y adquisiciones de series completas que permitan una mejor lectura de su contexto artístico más inmediato en relación con el internacional.

El CGAC posee además una de las colecciones de vídeo más interesantes de los museos públicos de España, a la que todos los directores que han pasado por el centro han ido incorporando adquisiciones relacionadas con la cinematografía y la imagen en movimiento.

La exposición incluye la instalación, en el Espacio de Proyectos, de un punto de encuentro para el público interesado en la producción audiovisual, donde se exhibirá de manera continua una selección de vídeos, estructurados temática y cronológicamente.

ALEXANDER SOKUROV

Appréhension / qui astreint / mémoire dissoute
Anne Marie Albiach, *Figurations de l'image*

Allí, en la incertidumbre del plazo. Hay un destino interior. Como una suerte de saber íntimo de los confines. Limen borroso que concede la



Mona Hatoum: *Slider*, 1999. Colección particular. Depósito na Fundación RAC

invitación a unha mirada ilimitada, concentrada no aceno dunha sombra sobre un cadro, nunha enerxía singular que desprende toda a performatividade da imaxe-movemento. Brutal coherencia, xuntando relato e medio nun mesmo dominio; o do devir. Fóra de causa. Axustándose a un principio de instantaneidade (plano, toma e lugar) que fai a marca dun instinto por riba de calquera coalescencia coa beleza, coa disciplina; pois xa non permite situar ao cine só na categoría do visible: “O ollo escoita”, dicía Claudel. *Elegy of a Voyage* funcionaliza a súa calidade de espectro desde unha garantía ontolóxica. Eminentemente ontolóxica; cinema ontolóxico. Ser e luz. (E non é ésta a condición etimolóxica da ontoloxía?)

Ser e luz. O exercicio de Sokurov. Apreensión do espiritual sobre o tacto frío da cortiza nunha árbore nevada, nunha pincelada ausente, no mariño fulgor metálico. E toda esa grisalla que deambula no devir do filme faise tamén tránsito que atenta a un saber fráxil –o do propio cinema– nunha práctica de desamparo, nunha tarefa de continuo traslado: do cinema á pintura; do movemento á quietude; da fatalidade da natureza histórica a unha experiencia abismal do presente; da exterioridade plena da paisaxe ao baleiro de interioridade das estancias, das pausas, dos detalles. Do home a si mesmo, ao inacabable da súa *mesmidade*. Certamente, unha práctica do desamparo, unha práctica cinguida sen distancia ningunha ao absoluto. A unha poética do singular, tamén. A unha fenomenoloxía do imaxinario na viaxe como versión cinematográfica dos *Entwicklungsroman* de Handke. Soño. Soño de Sokurov.

invitación a una mirada ilimitada, concentrada en el gesto de una sombra sobre un cuadro, en una enerxía singular que desprende toda la performatividad de la imagen-movimiento. Brutal coherencia, atando relato y medio en un mismo dominio: el del devenir. Fuera de causa. Ajustándose a un principio de instantaneidad (plano, toma, lugar) que se hace marca de un instinto por encima de cualquier coalescencia con la belleza, con la disciplina; pues ya no permite situar al cine sólo en la categoría de lo visible: El ojo escucha, decía Claudel. *Elegy of a Voyage* funcionaliza su espectralidad desde una garantía ontológica. Eminentemente ontológica: cine ontológico. Ser y luz. (Y no es ésta la condición etimológica de la ontología?)

Ser y luz. El ejercicio de Sokurov. Apreensión de lo espiritual sobre el tacto frío de la corteza en un árbol nevado, en una pincelada ausente, en el marino esplendor metálico. Y toda esa grisalla que deambula en el devenir del filme se hace también tránsito que atenta a un saber frágil “el del propio cine” en una práctica de desamparo, en una tarea de continua traslación: del cine a la pintura; del movimiento a la quietud; de la fatalidad de la naturaleza histórica a una experiencia abismal del presente, de la exterioridad plena del paisaje al vacío de interioridad de las estancias, de las pausas, de los detalles. Del hombre a sí mismo, a lo inacabable de su mismidad. Ciertamente, una práctica del desamparo, una práctica ceñida sin ninguna distancia a lo absoluto. A una poética de lo singular, también. A una fenomenología de lo imaginario en el viaje como versión cinematográfica dos *Entwicklungsroman* de Handke. Ensueño. Ensueño de Sokurov.

Ensoñación del viaje. Al borde mismo de la borradura de sentido, de la inminente disrupción entre las figuras que Sokurov diseña en su film y nuestra voluntad por ser allí representados. Todo se agota en el mismo origen de lo visible, de lo audible, de lo inteligible, en una radicalidad indefinida y revuelta. Una experiencia espiritual, digamos; metafísica. Esa es la condición elegíaca, imposible del cine de Sokurov. Ser y luz. O materializar la dignidad de la trágica definición del cine, esa crepitad del tiempo suspendido del plano —¿por qué esa tersa traición de la bidimensionalidad?— esa incertidumbre del plazo entre la promesa ontológica de la imagen-movimiento y la dureza del esplendor de un mundo acotado fuera de los adminículos del azar. No lejos del hombre (de su historia, de su ideología, incluso de su propia tragedia) y propio, no obstante, del cine. En esa cercanía de la memoria que exhalan las imágenes, todas esas imágenes que cuelgan el opacidad fatal de nuestro último ensueño. Y si lo habitamos debemos procurar abolir la belleza, hay que dejar lo positivo por lo imaginario. Hay que escuchar las imágenes.

Xosé Lois Gutiérrez Faílde

MONA HATOUM

Mona Hatoum (Beirut, Líbano, 1952), tuvo que abandonar su ciudad natal con su familia de origen palestino en 1975 cuando estalló la guerra civil interconfesional en el Líbano. Acabó su formación en el Reino Unido y participó activamente en la escena londinense. En sus inicios practicó la *performance*, y ya tenía visibilidad antes de su

Soño da viaxe. Ao bordo mesmo da acción de borrar o sentido, da imminente disrupción entre as figuras que Sokurov deseña no seu filme e a nosa vontade por seren alí representados. Todo se esgota na mesma orixe do visible, do audible, do intelixible nunha raizame indefinida e mesta. Unha experiencia espiritual, digamos; metafísica. Esa é a condición elexíaca, impasible do cinema de Sokurov. Ser e luz. Ou materializar a dignidade da trágica definición do cinema, esa crepitude do tempo suspendido do plano —por que esa lene traizón da bidimensionalidade?— esa incerteza do prazo entre a promesa ontolóxica da imaxe-movemento e a dureza do esplendor dun mundo coutado fóra dos adminículos do azar. Non lonxe do home (da súa historia, da súa ideoloxía, mesmo da súa propia traxedia) e propio, aínda, do cinema. Nesa proximidade da memoria que abafa as imaxes, todas esas imaxes que penduran na opacidade fatal do noso último soño. E se o habitamos debemos procurar abolir a beleza, hai que deixar o positivo polo imaxinario. Hai que escoitar as imaxes.

Xosé Lois Gutiérrez Faílde

MONA HATOU

Mona Hatoum (Beirut, Líbano, 1952), tivo que abandonar a súa cidade natal coa súa familia de orixe palestina en 1975 cando estalou a guerra civil interconfesional no Líbano. Acabou a súa formación no Reino Unido e participou activamente na escena londiniense. Nos seus inicios practicou a *performance*, e xa tiña visibilidade antes da súa participación na polémica exposición *Sensation*, de obras da Colección Saatchi, coa obra *Deep Throat*, unha mesa disposta para comer na que desde o prato se visualiza en vídeo a garganta da artista. A súa obra sempre mantivo unha especial vinculación tanto co pop como co minimalismo, pero estes aspectos formais conteñen de maneira sutil elementos de crítica social e política: o que se ve non é exactamente o que parece.

A peza da Colección CGAC, do mesmo xeito que a da Fundación RAC, ambas en diálogo e presentes na exposición, pertencen á mesma serie, na que a artista reproduce a unha escala xigante aparellos e ferramentas da cociña. Estes obxectos que nos remiten ao doméstico polas súas formas recoñecibles e a súa banalidade, convértense mediante a alteración da escala, en maquinarias ameazadoras, en inquietantes armas de destrución e de tortura xa que o espazo de trituración do muíño ten capacidade para unha persoa e o cortador de queixo podería aplicarse a un corpo humano. Mestúranse así elementos lúdicos e perversos. O propio título da *Grande Broyeuse*, parece remitir á *Broyeuse de Chocolat* realizada por Marcel Duchamp como pintura en 1913-1914 e que logo incluíra no *Grand Verre* (1915-1923), pero tamén parecen coincidir algunhas cuestións de sentido por exemplo a consideración de obxectos cotiáns, Duchamp falaría de *ready-made*, como elementos de xogo e á vez como máquinas de perversión.

Santiago Olmo

participación en la polémica exposición *Sensation*, de obras de la Colección Saatchi, con la obra *Deep Throat*, una mesa dispuesta para comer en la que desde el plato se visualiza en vídeo la garganta de la artista. Su obra siempre ha mantenido una especial vinculación tanto con el pop como con el minimalismo, pero estos aspectos formales contienen de manera sutil elementos de crítica social y política: lo que se ve no es exactamente lo que parece.

La pieza de la Colección CGAC, al igual que la de la Fundación RAC, ambas en diálogo y presentes en la exposición, pertenecen a la misma serie, en la que la artista reproduce a una escala gigante aparatos y herramientas de la cocina. Estos objetos que nos remiten a lo doméstico por sus formas reconocibles y su banalidad, se convierten mediante la alteración de la escala, en maquinarias amenazadoras, en inquietantes armas de destrucción y de tortura ya que el espacio de trituración del molinillo tiene capacidad para una persona y el cortador de queso podría aplicarse a un cuerpo humano. Se entremezclan así elementos lúdicos y perversos. El propio título de *La Grande Broyeuse*, parece remitir a *La Broyeuse de Chocolat* realizada por Marcel Duchamp como pintura en 1913-1914 y que luego incluirá en el *Grand Verre* (1915-1923), pero también parecen coincidir algunas cuestiones de sentido como por ejemplo la consideración de objetos cotidianos, Duchamp hablaría de *ready-made*, como elementos de juego y a la vez como máquinas de perversión.

Santiago Olmo

LIAM GILICK

Con sus construcciones arquitectónicas tridimensionales, sus obras en espacios públicos y sus textos, Liam Gillick (Aylesbury, Reino Unido, 1964) examina las huellas de los sistemas sociales, políticos y económicos en el mundo construido. Considera sus estructuras como formas materiales de compromiso con los aspectos culturales, políticos y económicos que no proporcionan respuestas sino que, por el contrario, se basan en interrogantes. Las construcciones de Gillick están realizadas principalmente de plexiglás monocromo de distintos colores o aluminio. Puede que sus superficies brillantes y perfectas atraigan al observador, pero también lo rechazan porque interrumpen el paso o la visión y no ofrecen explicación alguna sobre su presencia o su propósito. Su obra está influenciada por el arte conceptual de la década de los sesenta en la medida en que él también pretende realizar un arte basado en conceptos, en ideas. Sin embargo, a diferencia de muchos artistas conceptuales de la primera generación, Gillick no desarrolla un programa, sino que se mantiene abierto y flexible en su uso de los materiales, el lenguaje y el espacio. Y esto también refleja su interés por la negociación y el compromiso: Gillick no busca criticar situaciones concretas, sino crear espacios sin límites fijos, ofreciendo de este modo la realización de un potencial, el reconocimiento de unas estrategias y un espacio para el rechazo y el debate. Las obras de Gillick operan en un nivel abstracto; como plantillas, se podría decir, para las proyecciones del observador. No obstante, no es el observador quien *completa* la obra con sus interpretaciones. A pesar de estar dotadas de conceptos teóricos,



José Pedro Croft: *Sin título*, 2006. Colección CGAC

LIAM GILICK

Coas súas construcións arquitectónicas tridimensionais, as súas obras en espazos públicos e os seus textos, Liam Gillick (Aylesbury, Reino Unido, 1964) examina as pegadas dos sistemas sociais, políticos e económicos do mundo construído. Considera as súas estruturas como formas materiais de compromiso cos aspectos culturais, políticos e económicos que non proporcionan respostas senón que, pola contra, se basean en interrogantes. As construcións de Gillick están realizadas principalmente con plexiglás monocromo de distintas cores ou aluminio. Pode que estas superficies perfectas e brillantes atraian os observadores, pero tamén os rexeitan porque interrompen o paso ou a visión e non ofrecen ningunha explicación sobre a súa presenza ou o seu propósito. A súa obra está influenciada pola arte conceptual da década dos sesenta, no sentido na medida en que él tamén pretende realizar unha arte baseada en conceptos, en ideas. Con todo, a diferenza de moitos artistas conceptuais da primeira xeración, Gillick non desenvolve un programa, senón que se mantén aberto e flexible no seu uso dos materiais, da linguaxe e do espazo. E isto tamén reflicte o seu interese pola negociación e o compromiso: Gillick non busca criticar situacións concretas, senón crear espazos sen límites fixos, ofrecendo así a realización dun potencial, o recoñecemento dunhas estratexias e un espazo para o rexeitamento e o debate. As obras de Gillick operan nun nivel abstracto, digamos, como patróns para as proxeccións do observador. No entanto, non é o observador quen completa a obra coas súas interpretacións. Malia estaren cargadas de conceptos teóricos, tamén presentan un pano de fondo para as accións e conversas do observador. O título da obra, *Terminal Screen*, representa o vocabulario tecnolóxico e corporativo utilizado con frecuencia por Gillick, que anima a negociar os significados que

tamén presentan un telón de fondo para las acciones y conversaciones del observador. El título de la obra, *Terminal Screen*, representa el lenguaje tecnológico y corporativo utilizado con frecuencia por Gillick, que anima a negociar los significados que pueden surgir a partir de la confrontación de un título abierto y lingüístico con la estructura abstracta y sin límites determinados.

Ellen Blumenstein

JOSÉ PEDRO CROFT

José Pedro Croft (Oporto, Portugal, 1957) es uno de los artistas decisivos en la renovación del arte portugués en los años ochenta. Sus primeros trabajos en piedra interpretaron las formas tradicionales de lo monumental y lo funerario. Poco a poco iría recalando en una visión pormenorizada y delicada de formas esenciales, pero a la vez complejas, realizadas en bronce, en ocasiones, pintado de blanco. A partir de ahí su obra incorpora elementos de mobiliario, como sillas o mesas, en relación con volúmenes geométricos. Una cierta idea de deconstrucción de lo monumental lo conduce hacia procesos cada vez más reflexivos sobre el volumen en el espacio y abre un rico camino de discusión de contrarios como lo lleno y lo vacío, la levedad y la densidad o lo pesado. En piezas como la de la Colección CGAC, emplea cristales y espejos sobre las caras de una estructura geométrica en aparente evolución para establecer una sensación paradójica y contradictoria de dentro y fuera, de límite y de profundidad. Las obras sobre papel y los grabados han desempeñado en estos procesos un papel decisivo que ayuda a comprender la escultura también como un complejo trabajo bidimensional. En este sentido, los grabados que

poden xurdir a partir da confrontación dun título aberto e lingüístico coa estrutura abstracta e sen límites determinados.

Ellen Blumenstein

JOSÉ PEDRO CROFT

José Pedro Croft (O Porto, Portugal, 1957) é un dos artistas decisivos na renovación da arte portuguesa nos anos oitenta. Os seus primeiros traballos en pedra interpretaron as formas tradicionais do monumental e o funerario. Aos poucos iría recalando nunha visión pormenorizada e delicada de formas esenciais, pero á vez complexas, realizadas en bronce, en ocasións, pintado de branco. A partir de aí a súa obra incorpora elementos de mobiliario, como cadeiras ou mesas, en relación con volumes xeométricos. Unha certa idea de deconstrución do monumental condúceo cara a procesos cada vez máis reflexivos sobre o volume no espazo e abre un rico camiño de discusión de contrarios como o cheo e o baleiro, a levidade e a densidade ou o pesado. En pezas como a da Colección CGAC, emprega cristais e espellos sobre as caras dunha estrutura xeométrica en aparente evolución para establecer unha sensación paradoxal e contraditoria de dentro e fóra, de límite e de profundidade. As obras sobre papel e os gravados desempeñaron nestes procesos un papel decisivo que axuda a comprender a escultura tamén como un complexo traballo bidimensional. Neste sentido, os gravados que acompañan as esculturas abordando figuras de volumes ou caixas parecen completar e ilustrar unha determinada forma de mirar. Trátase dunha serie que forma parte dunha edición en caixa con poemas de Aurora García. Aínda que noutras series, moi habitualmente, trátase de tríos de estampas que permiten visualizar o proceso: nunha o negro (punta seca e maneira negra), noutra o vermello (augatinta) e na terceira a superposición de ambas as tintas, no libro e polo tanto na exposición suprimíuse a estampa que ofrecería a síntese, deixando así un camiño aberto.

As formas redondeadas da obra *Sen título* (2003) permiten establecer un intenso diálogo formal entre as obras presentes na exposición e ponse de relevo a capacidade de Croft para transformar o espazo nunha vivencia dinámica.

Santiago Olmo

NACHO CRIADO

Nacho Criado (Mengíbar, 1943) é un artista emblemático para entender as referencias da arte contemporánea en España. O mapa debuxado polo artista reinterpreta todas as principais etapas da arte do século pasado. A súa traxectoria inicialmente achégase ao informalismo relacionado co espacialismo italiano para despois aproximarse á arte *povera* e á arte conceptual. Criado realiza uns homenaxes a Rothko (1970), a Manzoni (1973), Beuys (1974), Duchamp e Zaj (1977), ata a peza *Eles non poden vir esta noite*, presentada no Palacio de Cristal de Madrid en 1991, onde as referencias inclúen a Malevich, Mondrian, Klein, Durero, Leonardo,



Nacho Criado: *Pieza de esquina*, 1989-1997. Colección CGAC
© Nacho Criado, VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

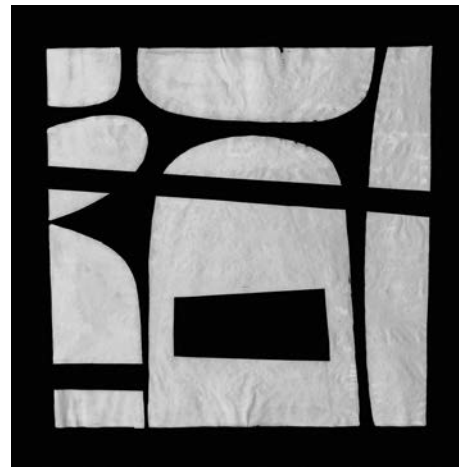
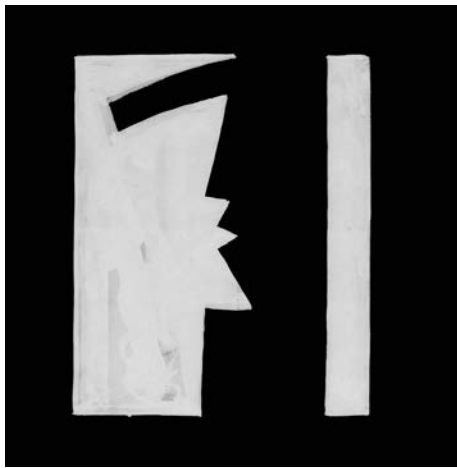
acompañan a las esculturas abordando figuras de volúmenes o *cajas* parecen completar e ilustrar una determinada forma de mirar. Se trata de una serie que forma parte de una edición en caja con poemas de Aurora García. Aunque en otras series, muy habitualmente, se trata de tríos de estampas que permiten visualizar el proceso: en una el negro (punta seca y manera negra), en otra el rojo (aguatinta) y en la tercera la superposición de ambas tintas, en el libro y por tanto en la exposición se ha suprimido la estampa que ofrecería la síntesis, dejando así un camino abierto.

Las formas redondeadas de la obra *Sin título* (2003) permiten establecer un intenso diálogo formal entre las obras presentes en la exposición, poniendo de relieve la capacidad de Croft para transformar el espacio en una vivencia dinámica.

Santiago Olmo

NACHO CRIADO

Nacho Criado (Mengíbar, 1943) es un artista emblemático para entender las referencias del arte contemporáneo en España. El mapa dibujado por el artista reinterpreta todas las principales etapas del arte del siglo pasado. Su trayectoria inicialmente se acerca al informalismo relacionado con el espacialismo italiano para después aproximarse al arte *povera* y al arte conceptual. Criado realiza unos homenajes a Rothko (1970), a Manzoni (1973), Beuys (1974), Duchamp y Zaj



Misha Bies Golas: *A pel sen esqueleto*, 2014. Cortesía de galería adhoc

Fidias e outra vez a Duchamp. Así pois, parece lexítimo xogar a atopar as referencias tamén nesta obra de 1998.

Pieza de esquina recorda as investigacións da arte *minimal* pola pureza das súas formas e as buscas da arte *povera* polos xogos de espellos. Os espellos obsesionaron aos artistas, desde Van Eyck ata Pistoletto, permitindo reflexionar sobre a alteración da percepción do espazo e do individuo. O rigor da composición xeométrica desta obra pertence ás preocupacións de Criado polo círculo e o abatemento, a formación da elipse e a anamorfose, constantes na súa obra. No entanto, a figura xeométrica parece estar presente nesta peza para medir as proporcións humanas e instaurar unha relación entre o espectador e a obra de arte. Así pois, o espello reflicte os paneis de cristal apoiados na parede, paneis que recordan as formas en que se escribe o home de Leonardo. As proporcións perfectas que, desde o Renacemento, perdéronse para deixarnos un espazo fragmentario, recórdannos a plenitude dun individuo que coñecía as proporcións áuricas. O home xa non é o centro do universo e os espellos, en toda a arte contemporánea, ofrecen unha imaxe complexa e contraditoria do noso mundo e da nosa identidade, un retrato angustioso como nas obras de Bacon. A visión do ser humano contemporáneo é deformada e fragmentaria, por iso o mapa da súa arte é tan complexo que nos perdemos coma nun labirinto. A aparente sinxeleza da arte

(1977), hasta la pieza *Ellos no pueden venir esta noche*, presentada en el Palacio de Cristal de Madrid en 1991, donde las referencias incluyen a Malévich, Mondrian, Klein, Durero, Leonardo, Fidias y otra vez a Duchamp. Así pues, parece legítimo jugar a encontrar las referencias también en esta obra de 1998.

Pieza de esquina recuerda las investigaciones del arte minimal por la pureza de sus formas y las búsquedas del arte povera por los juegos de espejos. Los espejos han obsesionado a los artistas, desde Van Eyck hasta Pistoletto, permitiendo reflexionar sobre la alteración de la percepción del espacio y del individuo. El rigor de la composición geométrica de esta obra pertenece a las preocupaciones de Criado por el círculo y el abatimiento, la formación de la elipse y el anamorfismo, constantes en su obra. Sin embargo, la figura geométrica parece estar presente en esta pieza para medir las proporciones humanas e instaurar una relación entre el espectador y la obra de arte. Así pues, el espejo refleja los paneles de cristal apoyados en la pared, paneles que recuerdan las formas en las que se escribe el hombre de Leonardo. Las proporciones perfectas que, desde el Renacimiento, se han perdido para dejarnos un espacio fragmentario, nos recuerdan la plenitud de un individuo que conocía las proporciones áureas. El hombre ya no es el centro del universo y los espejos, en todo el arte contemporáneo, ofrecen una imagen compleja y contradictoria de nuestro mundo y de nuestra identidad, un retrato angustioso como en las obras de Bacon. La visión del hombre contempo-

minimal parece minguar ao home coas súas formas xeométricas puras que remiten a un universo que non se atopa no noso mundo. Deste xeito, a experiencia do sublime é o obxectivo das obras da arte *minimal* mentres que a experiencia do tempo, que tanto preocupa a Criado, reflíctese na súa interpretación da arte conceptual e nas súas reflexións sobre os procesos creativos. A obra de arte conquistou definitivamente o espazo, polo que as súas formas xeométricas dobran reflectidas no vidro para modificar calquera esquina dunha habitación, non só a sala do museo. O verde dos cristais de *Pieza de esquina* escurece polo efecto da adición e lémbra-nos a profundidade da auga do mar onde unha serea-Ariadna busca aínda o fío que poida salvarnos.

MISHA BIES GOLAS

Non é fácil atopar unha solución de continuidade no panorama artístico actual en Galicia, salvo casos contados, que nos permita relacionar formalmente os distintos períodos da arte recente transcorridos na nosa contorna. Tal como se sinalaba no recente proxecto editorial *Afluentes. Los años circulares*, parece que sempre houbese que partir de cero, empezar de novo sen reflexionar sobre todo aquilo que se foi achegando ao longo do tempo. *La piel sin esqueleto* ou *Trepas* de Misha Bies Golas apártanse desta dinámica xeneralizada e expoñen un traballo no que se reflexiona sobre as posibilidades estéticas de analizar e interpretar a obra e os procesos gráficos dun artista capital como é Luís Seoane. Misha Bies Golas (Lalín, 1977) propón esta análise como un exercicio de negatividade, é dicir, poñendo a énfase na inversión dun proceso, traballando sobre un oco. Observalo desde este punto de vista, permitiríanos derivar a interpretación cara a dúas vertentes.

Por unha banda a partir do baleiro do que falabamos anteriormente na liña temporal da historia, no que a continuidade se produce a partir do salto que supón chegar a Seoane desde o interese de Misha Bies Golas polo construtivismo ruso. En *Arte mural. La ilustración*, di Seoane: “Preocupeime sempre de traballar na parede planos de cor, de acentuar os seus ritmos, os seus contrastes, e, sobre eles, fun fixando o meu debuxo, os meus signos. A cor fai xurdir a forma na miña obra. Sempre tratando co grafismo que superpoño, de interpretar como o sinto a natureza e o home. El Lissitzsky, o gran construtivista ruso, escribiu un ensaio referido á estrutura de espazos: ‘El color es una piel sobre un esqueleto’, pero, no meu caso, esforceime en sinalar o esqueleto sobre esa pel”. Nesta cita de Seoane, Misha non só atopa o título da súa obra, senón tamén o oco desa continuidade zigzagueante, dunha volta á orixe.

A outra vertente sería a do proceso gráfico a partir do cal se produce a obra, en particular a utilización do negativo. Sabemos do interese que Luís Seoane tiña polos procesos e as técnicas que anteceden e dan lugar á obra, e será no modo de traballar as masas de cor transparentes sobre as que se superpoñen as figuras, onde centrará a súa atención o artista. No proxecto *La piel sin*

ráneo es deformada y fragmentaria, así pues el mapa de su arte es tan complejo que nos perdemos como en un laberinto. La aparente simplicidad del *minimal art* parece empequeñecer el hombre con sus formas geométricas puras que remiten a un universo que no se encuentra en nuestro mundo. Así pues, la experiencia del sublime es el objetivo de las obras del arte *minimal* mientras que la experiencia del tiempo, que tanto preocupa Criado, se refleja en su interpretación del arte conceptual y en sus reflexiones sobre los procesos creativos. La obra de arte ha definitivamente conquistado el espacio, por lo que sus formas geométricas se doblan reflejadas en el vidrio para modificar cualquier esquina de una habitación, no solo la sala del museo. El verde de los cristales de *Pieza de esquina* se oscurece por efecto de la adicción y nos recuerda la profundidad del agua del mar donde una sirena-Ariadna busca aún el hilo que pueda salvarnos.

MISHA BIES GOLAS

No es fácil encontrar una solución de continuidad en el panorama artístico actual en Galicia, salvo casos contados, que nos permita relacionar formalmente los distintos periodos del arte reciente transcurridos en nuestro entorno. Tal como se señalaba en el reciente proyecto editorial *Afluentes. Los años circulares*, parece que siempre hubiese que partir de cero, empezar de nuevo sin reflexionar sobre todo aquello que se ha ido aportando a lo largo del tiempo. *La piel sin esqueleto* o *Trepas* de Misha Bies Golas (Lalín, 1977) se apartan de esta dinámica generalizada y plantean un trabajo en el que se reflexiona sobre las posibilidades estéticas de analizar e interpretar la obra y los procesos gráficos de un artista capital como es Luis Seoane. Misha Bies Golas propone este análisis como un ejercicio de negatividad, es decir, poniendo el énfasis en la inversión de un proceso, trabajando sobre un hueco. Observarlo desde este punto de vista, nos permitiría derivar la interpretación hacia dos vertientes.

Por un lado a partir del vacío del que hablábamos anteriormente en la línea temporal de la historia, en el que la continuidad se produce a partir del salto que supone llegar a Seoane desde el interés de Misha Bies Golas por el constructivismo ruso. En *Arte mural. La ilustración*, dice Seoane: “Me preocupé siempre de trabajar en la pared planos de color, de acentuar sus ritmos, sus contrastes, y, sobre ellos, fui fijando mi dibujo, mis signos. El color hace surgir la forma en mi obra. Siempre tratando con el grafismo que superpongo, de interpretar como lo siento a la naturaleza y al hombre. El Lissitzsky, el gran constructivista ruso, escribió un ensayo referido a la estructura de espacios: ‘El color es una piel sobre un esqueleto’, pero, en mi caso, me esforcé en señalar el esqueleto sobre esa piel”. En esta cita de Seoane, Misha no solo encuentra el título de su obra, sino también el hueco de esa continuidad zigzagueante, de una vuelta al origen.

La otra vertiente sería la del proceso gráfico a partir del cual se produce la obra, en particular la utilización del negativo. Sabemos del interés que Luís Seoane tenía por los procesos y las técnicas que anteceden y dan lugar a la obra, y será en el modo de trabajar las masas de color

esqueleto Misha Bies Golas, vai servirse dos fotolitos das portadas da revista *Galicia Emigrante*, cos que se atopa no arquivo da Fundación Luís Seoane, para facer patentes estas formas abstractas que son a base das súas ilustracións. E farao fotografando e invertindo os propios fotolitos, illando así formas autónomas das que subtrae a cor desligándolas así da súa relación coa figuración, facendo evidente o conflito que expón e resolve Luís Seoane entre tradición e modernidade, entre figuración e abstracción ou entre arte e política.

Jorge Varela

MANUEL EIRÍS

Aínda vas enfermar de saturnismo

A ENGURRA

Engurra como imaxe que se vai, que se escapa, desaparece. Engurrarse en argot significa acovardarse, escapulirse.

1. Dous cadros dourados: todo empeza cun cadro engurrado dourado. Este cadro producino en 2013 cando estaba a facer un posgrao no HISK, Gante. Ao chegar ás instalacións do HISK, o estudo que ocupei estaba sen limpar e había aínda moitos restos de aveños e outras pertenzas da artista que anteriormente o ocupou e que os deixou por alí tirados porque probablemente xa non os necesitaba e non quería levarllos de volta ao seu país (EUA). Gardei aqueles que eran líquidos, en total dez. Había xabón, unha bebida parecida ao té (kombucha), cola, líquido para lentes de contacto, cera para mobles, *gouache* de cor sepia...

Con eles fixen un cadro de 10 capas, aplicando estas una a unha, deixando que secase a anterior antes de dar a seguinte. A combinación de todas deu como resultado un cadro dourado que, por reacción entre as ditas capas, resultou un cadro engurrado.

Ese cadro foi enviado en 2015 desde Bélxica á galería Babelos. No camiño de volta sufriu un contratempo que prefiro esquecer, pero digamos que durante un par de meses crémolo perdido para sempre. Así que durante eses dous meses decidín facer unha copia igual. Volvín comprar os mesmos materiais (bo, parecidos), e reproducín o cadro. Despois, cando apareceu o auténtico, eu xa tiña a copia acabada. A copia ten o mesmo título, pero en chinés.

2. Cadros laranxa e fosforescente:

Laranxa: pintado con minio de chumbo. O minio de chumbo é unha pintura que se retirou do mercado polos riscos do chumbo para a saúde.

O chumbo ademais leva peso. Unha obra demasiado pesada como para sostela.

Por riba, o título é un chiste. Risa ante a enfermidade do chumbo, o saturnismo, alusións á gran pintura por medio do humor (do mal humor, porque o chiste é moi malo).

transparentes sobre las que se superponen las figuras, donde centrará su atención el artista. En el proyecto *La piel sin esqueleto* Misha Bies Golas, va a servirse de los fotolitos de las portadas de la revista *Galicia Emigrante*, con los que se encuentra en el archivo de la Fundación Luís Seoane, para hacer patentes estas formas abstractas que son la base de sus ilustraciones. Y lo hará fotografiando e invirtiendo los propios fotolitos, aislando así formas autónomas de las que sustrae el color desligándolas así de su relación con la figuración, haciendo evidente el conflicto que plantea y resuelve Luis Seoane entre tradición y modernidad, entre figuración y abstracción o entre arte y política.

Jorge Varela

MANUEL EIRÍS

Aún te vas a enfermar de saturnismo

LA ARRUGA

Arruga como imagen que se va, que se escapa, desaparece. Arrugarse en argot significa acobardarse, escaquearse.

1. Dos cuadros dorados: Todo empieza con un cuadro arrugado dorado. Este cuadro lo produje en 2013 cuando estaba haciendo un posgrado en el HISK, Gante. Al llegar a las instalaciones del HISK, el estudio que ocupé estaba sin limpiar y había aún muchos restos de enseres y otras pertenencias de la artista que anteriormente lo había ocupado y que los dejó por allí tirados porque probablemente ya no los necesitaba y no quería llevárselos de vuelta a su país (EE UU). Guardé aquellos que eran líquidos, en total diez. Había jabón, una bebida parecida al té (kombucha), cola, líquido para lentillas, cera para muebles, *gouache* de color sepia...

Con ellos hice un cuadro de 10 capas, aplicando estas una a una, dejando que secara la anterior antes de dar la siguiente. La combinación de todas dio como resultado un cuadro dorado que, por reacción entre dichas capas, resultó un cuadro arrugado.

Ese cuadro fue enviado en 2015 desde Bélgica a la galería Babelos. En el camino de vuelta sufrió un percance que prefiero olvidar, pero digamos que durante un par de meses lo creímos perdido para siempre. Así que durante esos dos meses decidí hacer una copia igual. Volví a comprar los mismos materiales (bueno, parecidos), y reproduje el cuadro. Después, cuando apareció el auténtico, yo ya tenía la copia acabada. La copia tiene el mismo título, pero en chino.

2. Cuadros naranja y fosforescente:

Naranja: Pintado con minio de plomo. El minio de plomo es una pintura que se ha retirado del mercado por los riesgos del plomo para la salud.

El plomo además conlleva pesadez. Una obra demasiado pesada como para sostenerla.

Por encima, el título es un chiste. Risa ante la enfermedad del



Manuel Eirís: *Desocultamiento*. Hospital de Julio Matos, Lisboa, 2007

Fosforescente: no cadro fosforescente o título é un chiste sobre Joseph Beuys e o seu soado *performance* na que lle explica á liebre unha pintura. Outro chiste malo.

Neste caso, un día ese pigmento perderá as propiedades de fosforescencia, polo tanto en certo sentido un día desaparecerá a pintura. Quedará a cor, pero non a súa propiedade principal, a que o caracteriza.

No caso do minio de chumbo, en certo sentido xa desapareceu, pois esa pintura foi retirada do mercado europeo por lei en 2010. Por causar saturnismo.

3. Liño: 144,5 x 180 cm

O único cadro que non ten pintura, nin título. É liño lavado e directamente tensado no bastidor. O que os pintores chamamos fatigar a tea. Neste proceso, que consiste en lavar o liño para que tupa a urdidura o suficiente para despois poder aplicarlle a imprimación sen dificultade; unha vez seca a tea, quedan as marcas das engurras, pois ao secarse estas clarean a tea.

4. O lenzo azul: 180 x 144,5 cm

Ao contrario do anterior é un cadro que pretendía ter toda a pintura, isto é, no que quixen aplicar todas as pinturas, capa a

plomo, el saturnismo, alusiones a la gran pintura por medio del humor (del mal humor, porque el chiste es muy malo).

Fosforescente: En el cuadro fosforescente el título es un chiste sobre Joseph Beuys y su célebre *performance* en la que explica a la liebre una pintura. Otro chiste malo.

En este caso, un día ese pigmento perderá las propiedades de fosforescencia, por tanto en cierto sentido un día desaparecerá la pintura. Quedará el color, pero no su propiedad principal, la que lo caracteriza.

En el caso del minio de plomo, en cierto sentido ya ha desaparecido, pues esa pintura ha sido retirada del mercado europeo por ley en 2010. Por causar saturnismo.

3. Lino: 144,5 x 180 cm

El único cuadro que no tiene pintura, ni título. Es lino lavado y directamente tensado en el bastidor. Lo que los pintores llamamos fatigar la tela. En este proceso, que consiste en lavar el lino para que tupa la urdimbre lo suficiente para después poder aplicarle la imprimación sin dificultad; una vez seca la tela, quedan las marcas de las arrugas, pues al secarse estas clarean la tela.

4. El lienzo azul: 180 x 144,5 cm

capa, que tiña no meu estudo nese momento, que eran moitas. Tarefa tan difícil que, cando ía na capa número 38, acabou por desmoronarse toda a pintura e tiveron que tirar a tea ao lixo. Entón decidín montar unha tea nova e aplicar no cadro só a última das capas que quería dar, (aerosol MTN COLORS, 400 ml Azul Choiva), o cal era moito máis sinxelo que a anterior decisión. A lista de capas que pretendín dar ao principio e que despois non dei, enuméroas nun título de catro páxinas.

O estudo desmantelado.

Engurrouse.

Ser un prosma, dar a lata. Títulos desmedidos.

O liño é un material con memoria, é dicir, en canto toca a auga destingue e engúrrea queda marcada.

O cadro azul foi feito con pintura que apela á auga. Cor Azul Choiva.

Azul Choiva. Úsoo moito, pois a choiva significa para min, como *skater*, o día que non se patina. Isto é, o día que non hai *skaters* na rúa facendo piruetas. O día que non se patina trasladado a pintura sería o día que non se pinta.

Hai que ter en conta ademais, que pintar e patinar son a mesma cousa.

Manuel Eirís

Al contrario del anterior es un cuadro que pretendía tener toda la pintura, esto es, en el que quise aplicar todas las pinturas, capa a capa, que tenía en mi estudio en ese momento, que eran muchas. Tarea tan difícil que, cuando iba en la capa número 38, acabó por desmoronarse toda la pintura y tuve que tirar la tela a la basura. Entonces decidí montar una tela nueva y aplicar en el cuadro solo la última de las capas que quería dar, (aerosol MTN COLORS, 400 ml. Azul Lluvia), lo cual era mucho más sencillo que la anterior decisión. La lista de capas que pretendí dar al principio y que después no di, las enumero en un título de cuatro páginas.

El estudio desmantelado.

Se arrugó.

Ser un plomo, dar la lata. Títulos desmedidos.

El lino es un material con memoria, es decir, en cuanto toca el agua destiñe y la arruga queda marcada.

El cuadro azul fue hecho con pintura que apela al agua. Color Azul Lluvia.

Azul Lluvia. Lo uso mucho, pues la lluvia significa para mí, como *skater*, el día que no se patina. Esto es, el día que no hay *skaters* en la calle haciendo piruetas. El día que no se patina trasladado a pintura sería el día que no se pinta.

Hay que tener en cuenta además, que pintar y patinar son la misma cosa.

Manuel Eirís

Visual Essay

REREADING THE COLLECTION

Rereading the Collection is a project that contextualises and revises the Centre's collection by displaying four expositive proposals, in which different themes are developed and which embody a counter-dialogue with other collections, collections, public and private, linked with the CGAC and Galicia.

Regarding the visual and epistemological problems presented in Sokurov's *Elegy of a Voyage* and based on other works emblematic of the CGAC Collection, such as those by Mona Hatoum, Liam Gillick, José Pedro Croft and Nacho Criado, contexts are proposed as a way to accompany and discuss other public and private collections associated or linked in some manner to the CGAC. The exhibition also includes series or collected works from Galician artists like Misha Bies Golas and Manuel Eirís, in an attempt to show the necessity of a public collection that follows the artist's trajectory and the acquisition of complete series that allow for a better reading of their immediate artistic context in relation to the international scene.

The CGAC boasts one of the most interesting video collections in all of the public museums of Spain, which all previous directors have contributed to engross by acquiring films and works related to cinematography and the moving picture.

This exhibition includes a video lounge in CGAC's Project Space, which is meant to be a gathering place for the public interested in audiovisual production. A selection of videos, structured thematically and chronologically will be continuously displayed in this space.

ALEXANDER SOKUROV

Appréhension / qui astreint / mémoire dissoute
Anne Marie Albiach, *Figurations de l'image*

There, in the uncertainty of space. Towards an inner destiny. Like a kind of intimate knowledge of the confines. A blurred threshold extending an invitation out to a view without bounds, focussed on the gesture of a shadow on a painting, on an extraordinary kind of energy exuded by the whole performable nature of the image-

movement. Ruthless coherence, linking the story and the medium both in the same domain: that of becoming. Beyond reason. Tailored to the principle of instantaneity (image, take, place) which is the mark of instinct above and beyond any coalescence with beauty, or with discipline – indeed cinema can no longer be placed in the category of what is visible: 'The eye is listening,' as Claudel said. *Elegy of a Voyage* functionalises its spectrality from an ontological guaranty. Exceedingly ontological—Ontological cinema. Being and light. (And is this not the etymological condition of ontology?)

Being and Light. This is what Sokurov exercises. To apprehend the spirituality of the cold touch of a snow-covered tree, with an absent brushstroke, in the metallic splendour of the sea. And all of this grisaille that ambles through the course of the film also becomes a passage that strikes out against a fragile knowledge—that of cinema itself—by exercising helplessness; in a continuous transfer – from cinema to painting; from movement to stillness; from the fatality of historic nature to a profound experience of the present, from the full exteriority of the landscape to the emptiness of the interior of the rooms... of the pauses... of the details. From man to himself, to the unending nature of his very self. This is clearly an exercise in helplessness, a restrained exercise marking no distance to the absolute. And to the poetry of the extraordinary. To a phenomenology of the imaginary nature of a voyage like a cinematographic version of Handke's *Entwicklungsroman*. Illusion. The illusion of Sokurov.

The illusion of the voyage. On the very verge of erasing all senses, of the imminent disruption between the figures that Sokurov has designed in his film and our desire to be portrayed therein. It is all exhausted at the very origin of what is visible, audible, intelligible, in an undefined, scrambled radicalness. A spiritual experience, or shall we say, rather, a metaphysical one. This is the impossible, mournful condition of Sokurov's cinema. Being and light. Or to materialise the dignity of the tragic definition of cinema, the decrepitude of time suspended in the image—Why this smooth betrayal of two-dimensionality?—this uncertainty of space between the ontological promise of the image-movement and the harsh splendour of a world left without the help of chance. Not far from man—from his history, his ideology, and even from his own tragedy—and, however, in keeping with cinema. In this proximity of memory emanating from the images—all these images that hang in the fateful opacity of our last illusion. And if we inhabit it, we must make sure that we abolish beauty – we must leave the positive and embrace the imaginary. We must listen to the images.

Xosé Lois Gutiérrez Faílde

MONA HATOUM

Mona Hatoum (Beirut, Lebanon, 1952) was forced, along with her family of Palestinian origin, to abandon her native city when a



Mona Hatoum: *La Grande Broyeuse* (MouliJulienn x 17), 1999. Colección CGAC

religious civil war broke out in 1975 in Lebanon. She completed her schooling in the United Kingdom and actively participated in the London arts scene. In the beginning, she devoted herself to performance, and she had already gained some visibility prior to her participation in the polemic exhibit *Sensation*, composed of pieces from the Saatchi Collection, with the piece *Deep Throat*, which depicts a table set for a meal and, from one of the plates, a video that shows the artist's throat. Her work has always maintained strong ties to pop art, as well as minimalism, but these formal aspects subtly contain elements of political and social criticism: all is not as it appears.

The piece that belongs to the CGAC Collection and the one that pertains to the RAC Collection—both in dialogue and part of the exhibit—belong to the same series, where the artist creates large-scale reproductions of kitchen devices and tools. These objects, which evoke the domestic realm on account of their easily-recognisable forms and banality become, by altering the scale, menacing pieces of equipment and disturbing weapons of destruction and torture, since the crushing mechanism of a grinder is large enough to contain a person and the cheese cutter could be used on a human being. Thus, elements both playful and perverse

are intermingled. The very title *La Grande Broyeuse* seems to refer to *La Broyeuse de Chocolat* which Marcel Duchamp painted in 1913-1914 and which he would later include in the *Grand Verre* (1915-1923), but some matters of sense seem to coincide here as well, such as the contemplation of everyday objects. Duchamp spoke of “ready-mades” as elements of both play and perversion.

Santiago Olmo

LIAM GILICK

With his three-dimensional, architectural constructions, works in public space and texts, Liam Gillick (Aylesbury, United Kingdom, 1964) examines the traces of social, political and economic systems in the built world. He understands his structures as material forms of engagement with cultural, political and economic issues that don't give answers but are instead based on questions. Gillick's constructions are mostly made out of colourful, monochrome plexiglas or aluminium. The shiny, perfect surfaces may attract viewers, but also reject them by blocking the way or view and offering no explanation about their presence or purpose. His work has been influenced by conceptual art of the nineteen-sixties, to the

extent that he, too, is seeking to make art that is based on concepts, on ideas. However, unlike many conceptual artists from the first generation, Gillick does not carry out a program but instead remains flexible and open in his use of material, language and space. This also reflects his interest in negotiation and compromise—Gillick is not seeking to criticise any concrete situation, but to create spaces that remain open-ended and thus offer the realization of a potential, recognition of strategies and a space for refusal and discussion. Gillick's works operate on an abstract level, as stencils, so to speak, for the viewer's projections. However, the viewer is not the one who 'completes' the work with his interpretations. Despite them being loaded with theoretical concepts, they also just present a backdrop for the viewer's actions and conversations. The title of the work represents the technological and corporate language Gillick frequently uses, animating to negotiate meanings that may spring from the confrontation of a linguistic, open title and the abstract, open-ended structure.

Ellen Blumenstein

JOSÉ PEDRO CROFT

José Pedro Croft (Oporto, Portugal, 1957) is one of the quintessential artists of the Portuguese art renewal of the nineteen-eighties. His first stone pieces interpreted the traditional forms of monumental and funerary elements. Little by little he developed a detailed and delicate but yet complex vision of essential forms, created in bronze and, on occasion painted white. His piece incorporates elements of furniture, such as chairs and tables, in relation to geometric volumes. A certain idea of deconstruction of monumental elements leads him to increasingly reflexive processes regarding volume in space and opens up a rich discourse of opposites, such as empty and full, light and heavy or dense. In pieces such as the one belonging to the CGAC Collection, he uses glass and mirrors over the faces of a geometric form undergoing an apparent transformation to establish a paradoxical and contradictory sensation of inside and out, of limits and depth. The art on paper and the engravings have played a pivotal role in these processes that helps us understand sculpture as a complex bi-dimensional form of art. In that regard, the engravings that accompany the sculptures of figures of volumes, or 'boxes,' seem to complete and illustrate a certain way of looking. This is a series that is part of a boxed edition of poems by Aurora García. Although other series typically involve trios of images that make it possible to visualise the process—in one, black is used (dry point and mezzotint), in another, red (watercolour), and in the third, the superimposition of both colours—in the book, and therefore in the exhibit, the image that would provide a sort of synthesis is omitted, thereby leaving an open path.

The rounded forms of the piece *Untitled* (2003) make it possible to establish an intense, formal dialogue between the pieces in the exhibition, thereby highlighting Croft's ability to transform space into a dynamic experience.

Santiago Olmo



Liam Gillick: *Reversal Platform*, 1998. Private collection. RAC Foundation deposit

NACHO CRIADO

Nacho Criado (Mengíbar, Spain, 1943) is an emblematic artist if we wish to understand the references of contemporary art in Spain. The map drawn by the artist reinterprets all the main stages in art during the last century. His career initially approached him to informalism in connection with Italian spatialism to then veer towards Arte Povera and conceptual art. Criado pays homage to Rothko (1970), Manzoni (1973), Beuys (1974), Duchamp and Zaj (1977), up to the piece *Ellos no pueden venir esta noche*, presented at the Palacio de Cristal in Madrid in 1991, where references include Malevich, Mondrian, Klein, Durero, Leonardo, Fidias and once again Duchamp. Thus, it seems legitimate to entertain ourselves trying to find the references hidden in this work from 1998.

Pieza de esquina reminds us of Minimal Art investigations due to the purity of its forms and the quests in Arte Povera due to the mirror effects. Mirrors have always obsessed artists, from Van Eyck to Pistoletto, allowing us to reflect on the alteration of the perception of space and the individual. The rigour in the geometrical composition of this piece stems from Criado's concerns about the circle and abatement, the formation of the ellipse and anamorphism, which are constant in his work. Nevertheless, the geometrical figure seems to be featured in this piece in order to measure human proportions and



Manuel Eiris: *Untitled*, 2009. Colección Luis Sirvent

establish a relation between the spectator and the work of art. Therefore, the mirror reflects the glass panes leaning on the wall; panes that remind us of the shapes in which Leonardo's Vitruvian man is circumscribed. The perfect proportions which, since the Renaissance, have been lost to give way to a fragmentary space, remind us of the plenitude of an individual who knew aureate proportions. The man has ceased to be the centre of the universe and mirrors, in contemporary art, offer a complex and contradictory image of our world and of our identity, an anguishing portrait, like in Bacon's works. The vision of the contemporary man is deformed and fragmentary and hence the map of his art is so complex that we get lost like in a labyrinth. The apparent simplicity of Minimal Art seems to dwindle the man with its pure geometrical shapes, which refer us to a universe, which is not in our world. Thus, the experience of the sublime is the aim of Minimal Art pieces, whereas the experience of time, which is such a great matter of concern for Criado, is reflected in his interpretation of Conceptual Art and in his reflections on creative processes. The work of art has definitely conquered space and therefore its geometrical shapes are bent when reflected in the mirror to modify any corner of a room, not only the museum hall. The green colour of the glasses in *Pieza de esquina* is darkened due to the addition and it reminds us of the depths of the sea, where an Ariadne-mermaid continues to seek the thread that may lead us to salvation.

MISHA BIES GOLAS

It is not easy to find an approach to establish a timeline for Galicia's current artistic landscape, except for very rare cases, that would allow us to formally connect the different artistic periods in recent

times within our setting. As was pointed out in the recent editorial project *Afluentes. Los años circulares*, it would seem we always have to start from scratch, to start over without reflecting about everything that has been contributed before. *La piel sin esqueleto* or *Trepas* by Misha Bies Golas move away from these generalized dynamics to propose a work that reflects about the esthetic possibilities of analyzing and interpreting the work and graphic processes of such a major artist as Luís Seoane. Misha Bies Golas proposes this analysis as an exercise in negatives, that is, emphasizing the inversion of a process, working over a gap. Looking at it from this point of view would allow us to interpret it in two different ways.

We can start from the above-mentioned gap in the timeline of history, where we can find continuity in the leap to Seoane back from Misha Bies Golas' interest in Russian constructivism. In *Arte mural. La ilustración*, Seoane says: 'I was always concerned with working color planes over the wall, to accentuate their rhythms, their contrasts and, over them, I set my drawing, my signs. Color brings out the shape in my work. With the superimposed graphics, I always attempt to interpret nature and man as I feel them. Lissitzky, the great Russian constructivist, wrote an essay about the structure of spaces: "Color is a skin over a skeleton," but in my case, I made an effort to point out to the skeleton over that skin.' In this quote by Seoane, Misha not only found the title for his work, but also the gap in that swerving line, a return to the origin.

The other path would be that of the graphic process that produces the work, in particular the use of negatives. We know about Luis Seoane's interest for the processes and techniques that precede and result in the work; the artist focused his attention on the process of working the masses of transparent color over which the figures are superimposed. In the project *La piel sin esqueleto*, Misha Bies Golas utilizes photolith films from the covers of the magazine *Galicia Emigrante*, which he found in the archives of the Luís Seoane Foundation, in order to highlight these abstract forms that are the basis for his illustrations. He does this by photographing and inverting the photolith films themselves, thus isolating single forms from which he subtracts color, thus separating them from their relationship with the form, which makes evident the conflict that Luis Seoane proposed and was able to resolve between tradition and modernity, between figurativism and abstraction or between art and politics.

Jorge Varela

MANUEL EIRÍS

You Are Still Going to Get Lead Poisoning

THE WRINKLE

Wrinkle as an image that leaves, that escapes, that disappears. In Spanish, 'to wrinkle,' using the lingo, is to get cold feet, weasel out.

1. Two golden paintings: It all begins with a wrinkled golden painting. I made this painting in 2013 when pursuing a graduate degree in HISK, Ghent. When I arrived at the HISK

campus, the study I rented had not been cleaned and there were many appliances and other belongings of the previous artist that had rented the place. She left them strewn all over because she probably did not need them and did not want to take them back to her home in the U.S. I kept the liquids, ten in total. There was liquid soap, a tea-like brew (Kombucha), glue, contact lens fluid, furniture wax, sepia *gouache*...

With them I made a ten-layer painting, applied one by one, letting one dry before applying the next. The combination resulted in a golden painting that, because of the layers' interaction with each other, was wrinkled.

This painting was sent to Belgium's Babelos Gallery in 2015. On its way back it suffered a setback I'd rather forget. Let's just say that for a few months we thought it was lost forever. So during those two months I decided to make an identical copy. I bought the same materials again (well, similar ones) and I made the copy. Later, when the original appeared, I had already finished the copy. The copy has the same title, but in Chinese.

2. Orange and fluorescent paintings:

Orange: Painted with lead oxide. Lead oxide paint has been pulled from the market because of the health risk associated with lead.

Lead also symbolizes heaviness. A piece too heavy to be supported.

Above all, the title is a joke. Laughter in the face of lead poisoning, allusions to great painting through humor (bad humor, because it's a bad joke).

Phosphorescence: In the phosphorescent painting the title is a joke about Joseph Beuys and his celebrated performance in which he explains a painting to a hare. Another bad joke.

In this case, the phosphorescent qualities will one day disappear, therefore, in a sense, one day the painting will disappear. The colour will remain, but not its main property, the one that defines it.

In the case of lead oxide, in a way it has disappeared already, since the paint was pulled from the European market in 2010 by law. Because it leads to lead poisoning.

3. Linen: 144.5 x 180 cm

The only painting without paint or title. It's washed linen, directly stretched over the frame. What we painters call 'stressing the fabric'. In this process—which consists of washing the linen to compact the warp enough so that the print may be easily applied, without difficulties—the wrinkle marks remain, since, when the linen dries, the wrinkles appear lighter in color.

4. The Blue Canvas: 180 x 144.5 cm

Unlike the previous one, this painting was intended to have all the paint, meaning that I wanted to apply all the paints, layer by layer, that I had in my study at the time, which were many. Such a difficult task that, while applying layer 38, the whole painting crumbled and I had to throw the fabric in the trash. Then I decided to mount a new fabric and apply only the last layer I had wanted (MTN COLORS spray 400ml, Rain Blue), which was much more simple than the previous plan. The list of the layers that I intended to apply and then didn't, I present in the form of a four-page title.

The study dismantled.

Got wrinkled.

'Being a piece of lead,' hard to be around. Excessive titles.

Linen is a material with a memory, which is to say when it touches water it runs and the wrinkles leave their mark.

The blue painting was made with paint that appeals to water. Rain Blue.

Rain Blue. I use it a lot, since rain means to me, as a skater, a day when one doesn't skate. That is, a day in which there are no skaters in the streets pulling off tricks. The day when one doesn't skate translated to painting would be the day one doesn't paint.

Keep in mind, moreover, that painting and skating are the same thing.

Manuel Eiris

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
Santiago Olmo

Coordinación
Cruz Provecho

Rexistro
Lourdes P. Seoane

Traducións
Estrela Seivane, Interlingua traducións S. L.

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.gal / www.cgac.xunta.gal
aberto de martes a domingo
de 11 a 20 h [luns pechado]