

RELER A COLECCIÓN

Ensaio visual

Louise Bourgeois. Cell

Estado de excepción

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

Santiago de Compostela

Comisario: Santiago Olmo

Inauguración: 30 de xuño ás 20:00 h

Do 30 de xuño ao 2 de outubro de 2016

Hall, planta baixa, Dobre Espazo, Espazo de Proxectos, planta soto

Comisario: Santiago Olmo

Inauguración: 30 de junio a las 20:00 h

Del 30 de junio al 2 de octubre de 2016

Hall, planta baja, Doble Espacio, Espacio de Proyectos, planta sótano

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.

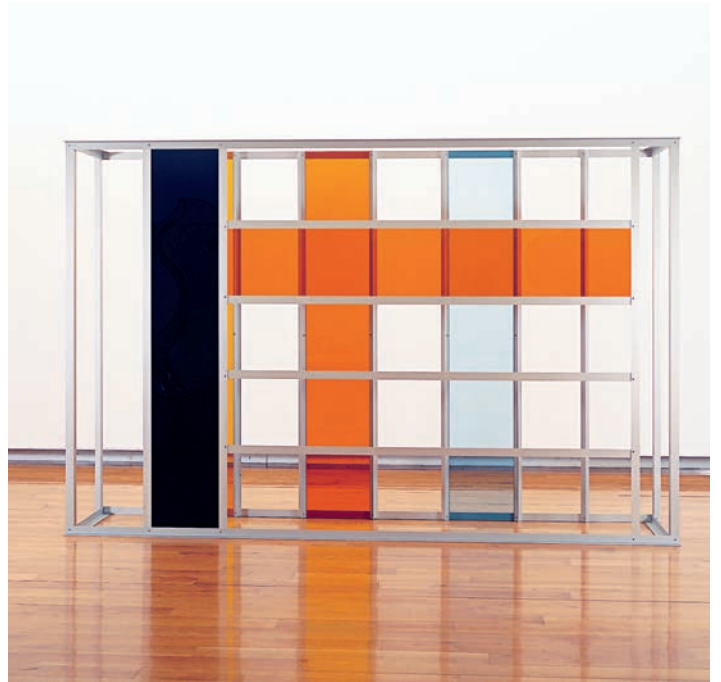
O CGAC posúe ademais unha das coleccións de vídeo máis interesantes dos museos públicos de España, á que todos os directores que pasaron polo centro foron incorporando adquisicións relacionadas coa cinematografía e a imaxe en movemento.

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. Aprehensión 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. Aprehensión 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 inminente 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

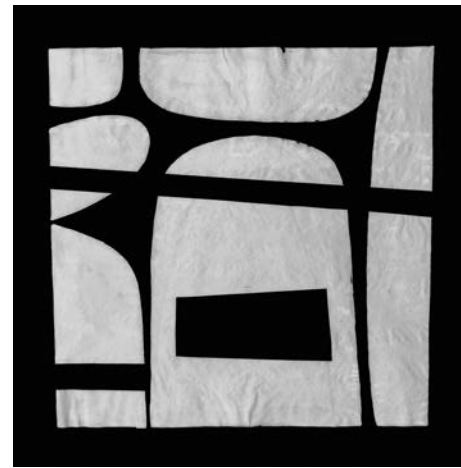
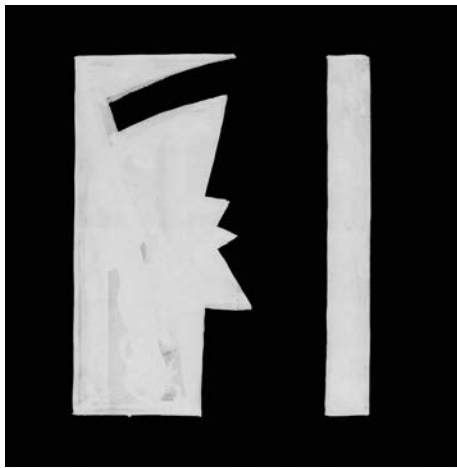
acompañan a las esculturas abordando figuras de volúmenes o *cajas* parecen completar e ilustrar una determinada forma de mirar. Se trata de una serie que forma parte de una edición en caja con poemas de Aurora García. Aunque en otras series, muy habitualmente, se trata de tríos de estampas que permiten 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 desligándoas 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 avelas 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 secase 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

Louise Bourgeois. *Cell*

RELER A COLECCIÓN

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

30 xuño / 2 outubro 2016

Dobre Espazo

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.

A exposición *Louise Bourgeois. Cell* preséntase como un caso de estudo sobre o coleccionismo institucional en España. A finais dos anos noventa, o Centro Andaluz de Arte Contemporáneo adquiriu unha obra da artista franco-norteamericana Louise Bourgeois por 100 millóns de pesetas que se pagaron en dúas cotas (sen intereses). Esta compra xerou un agrio debate na prensa sevillana, pero sobre todo no medio artístico andaluz. Ao cabo de poucos anos a obra incrementou o seu prezo de mercado de maneira exponencial e hoxe constitúe un exemplo único e visionario de coleccionismo no panorama museístico español. En Galicia, a Fundación Jove, que ten na súa colección unha peza de fundición desta mesma artista, constitúe tamén nese sentido un exemplo singular. Unha colección que signifique un incremento patrimonial público só pode consolidarse mediante un orzamento adecuado.

DE COMO A VIDA DECIDE NA ARTE. A PROPÓSITO DA EXPOSICIÓN DE LOUISE BOURGEOIS EN SEVILLA

Para entender o sentido do traballo de Louise Bourgeois é indispensable coñecer a historia da súa primeira existencia. Pocos casos existen na arte onde a contorna e as circunstancias da primeira etapa dunha vida influíran de maneira tan decisiva no desenvolvemento dunha obra.

Louise Bourgeois nace en París o día de Nadal de 1911, sendo a segunda de tres fillos dun matrimonio que posuía un establecemento de labores de tapizaría artística. Posteriormente o devandito negocio



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.

Esta exposición se plantea como un caso de estudio sobre el coleccionismo institucional en España. A finales de los años noventa, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo adquirió una obra de la artista franco-norteamericana Louise Bourgeois por 100 millones de pesetas que se pagaron en dos cuotas (sin intereses). Esta compra generó un agrio debate en la prensa sevillana, pero sobre todo en el medio artístico andaluz. Al cabo de pocos años la obra incrementó su precio de mercado de manera exponencial y hoy constituye un ejemplo único y visionario de coleccionismo en el panorama museístico español. En Galicia, la Fundación Jove, que tiene en su colección una pieza de fundición de esta misma artista, constituye también en ese sentido un ejemplo singular. Una colección que signifique un incremento patrimonial público solo puede consolidarse mediante un presupuesto adecuado.

DE CÓMO LA VIDA DECIDE EN EL ARTE. A PROPÓSITO DE LA EXPOSICIÓN DE LOUISE BOURGEOIS EN SEVILLA

Para entender el sentido del trabajo de Louise Bourgeois es indispensable conocer la historia de su primera existencia. Pocos casos existen en el arte donde el entorno y las circunstancias de la primera etapa de una vida hayan influido de manera tan decisiva en el desarrollo de una obra.

Louise Bourgeois nace en París el día de Navidad de 1911, siendo la segunda de tres hijos de un matrimonio que poseía un establecimiento de labores de tapicería artística. Posteriormente dicho negocio familiar



Louise Bourgeois: *Cell (Arch of Hysteria)*, 1992-1993. Colección de la Junta de Andalucía - Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.
© The Easton Foundation / VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

familiar ampliouse a un taller de restauración de tapices, cando tiña oito anos, Louise comezou a debuxar aqueles fragmentos do labor que se perderon, iniciando o que pode considerarse como unha orientación ao mundo da creación artística.

Os anos de infancia e mocidade marcan de xeito indeleble a personalidade da artista. Acababa de cumprir vinte e dous anos cando morreu a súa nai, pero boa parte da súa vida até ese instante fora un verdadeiro inferno; durante os anos de matrimonio o seu pai mantivo relacións e amoríos con numerosas mulleres, e alongou durante moitos anos a que sostivo con Sadie, unha amiga que mesmo chegou a convivir no fogar familiar facéndose pasar por institutriz da futura artista; mentres tanto, a nai amosaba unha tolerancia cega fronte ao feito. A nena reaccionou confundida ao sentir unha serie de emocións impropias dos seus anos, unha idade que debía, por natureza, ser feliz, e unhas impresións que xeraron odio cara ao pai, compaixón e rabia provocadas pola tolerancia da nai, ciúmes e ao mesmo tempo desdén suscitados pola presenza e o papel da amante. A mentalidade de Louise viuse considerablemente afectada polo suceso, até o punto de caer nunha especie de inestabilidade emocional que, dunha ou doutra maneira, sempre marcou o seu traballo e interferiu nel.

A partir de 1933, Louise comeza unha longa etapa de formación que a leva primeiro á Sorbona para, seguindo os desexos de seu pai, estudar matemáticas. Con todo, na moza xorde a necesidade de iniciar o camiño da arte e ingresa na École de Beaux-Arts, para máis adiante continuar os seus estudos en distintos centros académicos e nos talleres

se amplió a un taller de restauración de tapices, cuando tenía ocho años, Louise comenzó a dibujar aquellos fragmentos de la labor que se habían perdido, iniciando lo que puede considerarse como una orientación al mundo de la creación artística.

Los años de infancia y juventud marcan indeleblemente la personalidad de la artista. Su madre muere cuando ella acaba de cumplir veintidós años, pero buena parte de su vida hasta ese instante había sido un verdadero infierno; su padre mantuvo durante los años de matrimonio relaciones y amoríos con numerosas mujeres, alargando durante muchos años la sostenida con Sadie, una amiga de la familia que llegó a convivir en el hogar de la misma haciéndose pasar por institutriz de la futura artista; mientras tanto, la madre mostraba una tolerancia ciega frente al hecho. La niña reaccionó confundida al sentir una serie de emociones impropias de sus años, una edad que debía, por naturaleza, ser feliz, y unas impresiones que generaron odio hacia el padre, compasión y rabia provocadas por la tolerancia de la madre, celos y al mismo tiempo desdén suscitados por la presencia y el papel de la amante. La mentalidad de Louise se vio considerablemente afectada por el suceso, hasta el punto de caer en una especie de inestabilidad emocional que, de una u otra manera, ha marcado e interferido siempre en el trabajo.

A partir de 1933, Louise comienza una larga etapa de formación que la lleva primero a la Sorbona para, siguiendo los deseos paternos, estudiar matemáticas. Sin embargo, en la joven se

dunha serie de artistas, como Fernand Lèger ou André Lhote, ata que decide ingresar na École du Louvre para estudar Historia da Arte.

É un camiño cara á independencia cuxa primeira etapa culmina cando coñece o historiador norteamericano Robert Goldwater e decide contraer matrimonio con el. Tras a voda, a parella instálase en Nova York e Bourgeois ingresa na Art Students League para estudar pintura; un ano máis tarde, coa exposición dunha serie de gravados no Brooklyn Museum, producírase a súa primeira aparición en público.

O matrimonio e a marcha a Nova York son unha especie de fuxida cara adiante da artista que quere cancelar definitivamente unha etapa demasiado negra da súa vida e deixar atrás os malos recordos dunha infancia e unha mocidade desgraciadas. Pero as pantasma non desaparecen e estarán a velar na súa mente durante o resto da súa existencia; trátase —tratarase— a partir dese momento de aproveitálas e de convertelas en tema de traballo. Como manifestou a artista a Marion Cajori e Amei Wallach en 1994, “Todo o meu traballo dos últimos cincuenta anos, todos os meus temas, atoparon a súa inspiración na miña nenez. A miña nenez nunca perdeu a súa maxia, nunca perdeu o seu misterio, e nunca perdeu o seu drama”.

Unha vez comezou a centrar a súa existencia, Bourgeois dedícase ao traballo como táboa de salvación. A actividade dos primeiros anos apunta sobre todo á pintura e á obra gráfica, sobre todo á litografía, pero case inmediatamente comeza a realizar figuras de madeira que, coa chegada dos anos corenta, ocuparán todo o seu interese. Entre 1945 e 1955 desenvolve un traballo que é a base de todas as formulacións que haberían de vir; nel queda patente a memoria do pasado, de maneira que o case centenar de pezas que integran o realizado naqueles anos eran, ao mesmo tempo a evocación da experiencia e un experimento capaz de trazar o camiño cara ao futuro. Ela chamounas desde o primeiro momento personaxes e nelas é notable o aspecto totémico que remite de inmediato á proposta de escultores como Brancusi e á escultura primitiva das Cíclades —sentimento de modernidade e clasicismo en perfecta harmonía— pero tamén a aventura que supón visualizar en algo tan abstracto aquilo que a memoria e a conciencia conservan tan vivo. Dalgunha maneira, os personaxes eran os retratos de xente que Bourgeois deixara en Francia e, a pesar da indefinición do seu físico, estaban personalizados mediante unha serie de sutís atributos que, en última instancia, eran claves que soamente ela sería quen de descifrar.

Aínda que a exposición sevillana se abre cun grupo de pinturas datadas entre 1944 e 1948, o verdadeiro **corpus** iconográfico iníciase co primeiro deses tótems que, paralelamente a elas, foi realizado en 1947; porque son moitos os lazos existentes entre as teas, con toda a carga posiblemente étnica que asumen, e a sutil prestancia dunhas figuras sempre verticais, de madeira tinguida en escuro ou con breves toques de branco ou negro, e máis breves aínda de vermello ou azul.

Para un psicólogo, as esculturas daquela década poderían significar unha confesión da artista que se debate entre a morriña e a rabia,

desarrolla la necesidad de iniciar el camino del arte e ingresa en l'École de Beaux-Arts, continuando los estudios seguidamente en distintos centros académicos y en los talleres de una serie de artistas, como Fernand Lèger o André Lhote, hasta que decide ingresar en l'École du Louvre para estudiar Historia del Arte.

Es un camino hacia la independencia cuya primera etapa culmina cuando conoce al historiador norteamericano Robert Goldwater y decide contraer matrimonio con él. Tras la boda, ambos, ambos se instalan en Nueva York e ingresa en la Art Students League para estudiar pintura, siendo su primera aparición en público un año más tarde cuando expone una serie de grabados en el Brooklyn Museum.

El matrimonio y la marcha a Nueva York son una especie de huida hacia delante de la artista que quiere cancelar definitivamente una etapa demasiado negra de su vida y dejar atrás los malos recuerdos de una infancia y una juventud desgraciadas. Pero los fantasmas no desaparecen y estarán velando en su mente durante el resto de su existencia; se trata —se tratará— a partir de ese momento de aprovecharlos y de convertirlos en tema de trabajo. Como manifestó la artista a Marion Cajori y Amei Wallach en 1994, “Todo mi trabajo de los últimos cincuenta años, todos mis temas, han encontrado su inspiración en mi niñez. Mi niñez nunca perdió su magia, nunca perdió su misterio, y nunca perdió su drama”.

Una vez comenzó a centrar su existencia, Bourgeois se dedica al trabajo como tabla de salvación. La actividad de los primeros años apunta sobre todo a la pintura y a la obra gráfica, sobre todo a la litografía, pero casi inmediatamente comienza a realizar figuras de madera que, con la llegada de los años cuarenta, ocuparán todo su interés. Entre 1945 y 1955 desarrolla un trabajo que es la base de todos los planteamientos que habrían de venir; en él queda patente la memoria del pasado, de manera que el casi centenar de piezas que integran lo realizado en aquellos años eran, al mismo tiempo la evocación de la experiencia y un experimento capaz de trazar el camino hacia el futuro. Ella los llamó desde el primer momento *personajes* y en ellos es notable el aspecto totémico que remite de inmediato que remite de inmediato a la propuesta de escultores como Brancusi y a la escultura primitiva de las Cícladas —sentimiento de modernidad y clasicismo en perfecta armonía— pero también la aventura que supone visualizar en algo tan abstracto aquello que la memoria y la conciencia conservan tan vivo. De alguna manera, los personajes eran los retratos de gente que Bourgeois había dejado en Francia y, a pesar de la indefinición de su físico, estaban personalizados mediante una serie de sutiles atributos que, en última instancia, eran claves que solamente ella sería capaz de descifrar.

Aunque la exposición sevillana se abre con un grupo de pinturas fechadas entre 1944 y 1948, el verdadero **corpus** iconográfico se inicia con el primero de esos tótems que, paralelamente a las mismas, fue realizado en 1947; porque son muchos los lazos existentes entre las telas, con toda la carga posiblemente étnica que



Louise Bourgeois: *Triptych for the Red Room*, 1993. Colección de la Junta de Andalucía - Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. © The Easton Foundation / VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

asumen, y la sutil prestancia de unas figuras siempre verticales, de madera teñida en oscuro o con breves toques de blanco o negro, y más breves aún de rojo o azul.

Para un psicólogo, las esculturas de aquella década podrían significar una confesión de la artista que se debate entre la añoranza y la rabia, entre el ejercicio del recuerdo y la necesidad de olvidar. No se trata de meras citas independientes, sino de la crónica de un tiempo que ha dejado en la mente una profunda huella y que precisa ser mostrado [...] en grupo, ambientado espacialmente, casi arquitectónicamente, mostrando la base de lo que andando el tiempo serían las rotundas instalaciones de Bourgeois.

Su trabajo va orientándose poco a poco hacia la condición femenina. Del primer acento monolítico, la figura se segmenta y se eligen de ella fragmentos significativos; de la sensación estática se va pasando, poco a poco, a una sugerencia de movimiento que, de alguna manera, evoca la torsión manierista; de la breve cita alegórica y cifrada, se pasa a la obviedad del tema, a la concreción de una forma que, por supuesto es la base de una lectura metafórica dentro de ese inmenso discurso de citas que es todo su trabajo.

La escultora ha logrado traspasar el umbral de las presencias pero no quiere dejar de considerar la importancia de las ausencias, e insiste en revalidar los recuerdos e incardinar en sus obras los símbolos de su vida y de su entorno; es el momento en que la verticalidad se pierde y la obra se organiza siguiendo formatos mucho más horizontales, apareciendo variantes al situar la pieza directamente en el suelo o suspendiéndola del techo. También comienza la investigación material; ya no es solo la madera el instrumento; yeso, bronce, mármol, diversos elementos plásticos, pizarra, caucho, vidrio, acero, látex, etc., van entrando a formar parte de un repertorio plástico en el que es posible imaginar cualquier tipo de uso material. Y también crecen los aspectos, las pátinas y los acabados, la intención de dejar la primera apariencia o de llevar la textura de la obra a un estado de sofisticada piel.

Poco a poco Bourgeois camina hacia la sensualidad y, por consiguiente, a un estado que puede y debe admitirse como subsidiario de la condición femenina. Pero el itinerario está jalonado de citas contradictorias —siempre manifiesta alternancia entre el amor y el odio a todo lo que le provocó sentimentalmente la necesidad de manifestarse— de apuntes que son reafirmación y negación de los hechos. Entre los emblemas que aparecen en los años setenta están los de la “germinación” y los del sexo, los atributos de la mujer y de la vida, del sentido evolutivo, de la razón de ser, de ese papel casi secreto del feminismo —de un feminismo particular y mediatizado, el suyo—, que reivindica desde una melancólica y dramática existencia, vistos en comparación, en paralelo o en flagrante discordia con los signos de la masculinidad.

Es indiscutible que su trabajo guarda conexiones más que evidentes con los planteamientos surrealistas, unos guiños que,



Louise Bourgeois: *Cell (Arch of Hysteria)*, 1992-1993. Colección de la Junta de Andalucía - Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.
© The Easton Foundation / VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

entre o exercicio de recordar e a necesidade de esquecer. Non se trata de meras citas independentes, senón da crónica dun tempo que deixou na mente unha profunda pegada e que precisa ser mostrado [...] en grupo, ambientado espacialmente, case arquitectonicamente, mostrando a base do que andando o tempo serían as rotundas instalacións de Bourgeois.

O seu traballo vai orientándose aos poucos cara á condición feminina. Do primeiro acento monolítico, a figura segméntase e dela elíxense fragmentos significativos; da sensación estática vaise pasando, aos poucos, a unha suxestión de movemento que, dalgunha maneira, evoca a torsión manierista; da breve cita alegórica e cifrada, pásase á obviedade do tema, á concreción dunha forma que, por suposto é a base dunha lectura metafórica dentro dese inmenso discurso de citas que é todo o seu traballo.

A escultora logrou traspasar o limiar das presenzas pero non quere deixar de considerar a importancia das ausencias, e insiste en revalidar os recordos e incorporar nas súas obras os símbolos da súa vida e da súa contorna; é o momento en que a verticalidade se perde e a obra organizase seguindo formatos moito máis horizontais, de xeito que aparecen variantes ao situar a peza directamente no chan ou suspendéndoa do teito. Tamén comeza a investigación material; xa non é só a madeira o instrumento; xeso, bronce, mármore, diversos elementos plásticos, lousa, caucho, vidro, aceiro, látex, etc., van entrando a formar parte dun repertorio plástico no que é posible imaxinar calquera tipo de uso material. E tamén crecen os aspectos, as

sobre todo, se concretan en la manera de engarzar lo manifiesto con lo sugerido, de forma que la verdad y la ficción, lo experimentado y lo imaginado se superpone y se confunde. Sin solución de continuidad, ese criterio aporta una especie de sentimiento barroco que origina en la escultura una mayor carga narrativa y un discurso gráfico mucho más organicista. Y comienzan a aparecer algo más que alusiones; ahora los signos son muy claros y ponen de manifiesto otro tipo de identidad, tal vez expresada desde el lado oculto, un poco alternando la voz y el silencio, de nuevo contradictoriamente. Son iconos como el falo o la espiral que con claridad meridiana aluden al sexo y al fantasma de la infancia, temas que a veces desde una propuesta muy abstracta indican la supervivencia de la memoria y la potencia de la experiencia en la generación del motivo creativo. *Janus*, *Colonnata*, *Germinal* o *Avenza* son piezas realizadas en la segunda mitad de la década de los setenta que muestran la intención de aludir al sexo como asunto y como género.

Durante los años la escultora ha sembrado su trabajo de posibilidades para la tactilidad, para lo sensual, pero ha abonado el proceso a base de conceptos y de reflexiones. Por eso no conviene quedarse en una lectura cerrada y concentrada de las piezas, sino entenderlas como fragmentos de un proyecto global diseñado para referir lo vital, porciones que reflejan en datos muy concretos lo que es el territorio de las emociones íntimas y los recuerdos, reflejos nacidos en la rabia y en el miedo, resultados del enfrentamiento entre ilusión y desilusión.

pátinas e os acabados, a intención de deixar a primeira aparencia ou de levar a textura da obra a un estado de sofisticada pel.

Aos poucos Bourgeois camiña cara á sensualidade e, por conseguinte, a un estado que pode e debe admitirse como subsidiario da condición feminina. Pero o itinerario está balizado de citas contraditorias — sempre manifesta alternancia entre o amor e o odio a todo o que lle provocou sentimentalmente a necesidade de manifestarse— de apuntamentos que son reafirmación e negación dos feitos. Entre os emblemas que aparecen nos anos setenta están os da *xerminación* e os do sexo, os atributos da muller e da vida, do sentido evolutivo, da razón de ser, dese papel case segredo do feminismo —dun feminismo particular e mediatizado, o seu—, que reivindica desde unha melancólica e dramática existencia, vistos en comparación, en paralelo ou en flagrante discordia cos signos da masculinidade.

É indiscutible que o seu traballo garda conexións máis que evidentes coas formulacións surrealistas, unhas mensaxes implícitas que se concretan, sobre todo, na maneira de enfiar o manifesto co suxerido, de forma que a verdade e a ficción, o experimentado e o imaxinado superponse e confúndese. Sen solución de continuidade, ese criterio achega unha especie de sentimento barroco que orixina na escultura unha maior carga narrativa e un discurso gráfico moito máis organicista. E comezan a aparecer algo máis que alusións; agora os signos son moi claros e poñen de manifesto outro tipo de identidade, talvez expresada desde o lado oculto, un pouco alternando a voz e o silencio, de novo contraditoriamente. Son iconas como o falo ou a espiral que con claridade meridiana aluden ao sexo e á pantasma da infancia, temas que ás veces desde unha proposta moi abstracta indican a supervivencia da memoria e a potencia da experiencia na xeración do motivo creativo. *Janus*, *Colonnata*, *Germinal* ou *Avenza* son pezas realizadas na segunda metade da década dos setenta que mostran a intención de aludir ao sexo como asunto e como xénero.

Durante eses anos a escultora sementou o seu traballo de posibilidades para a tactilidade, para o sensual, pero aboou o proceso a base de conceptos e de reflexións. Por iso non convén quedar nunha lectura pechada e concentrada das pezas, senón entendelas como fragmentos dun proxecto global deseñado para referir o vital, porcións que reflicten en datos moi concretos o que é o territorio das emocións íntimas e os recordos, reflexos nados na rabia e no medo, resultados do enfrontamento entre ilusión e desilusión.

O paso inmediato da escultura había de ser cara á instalación. En realidade, gran parte das súas obras teñen en si mesmas un carácter complexo que vén dado pola interferencia entre as súas distintas partes e que devén no dunha instalación, aínda que sexan as pezas de máis envergadura as que mostran esa intención do espazo como escena que tanto interesa a Bourgeois. En ocasións ela titúlaas *Cell*, cela, ámbito pechado que indica unha vez máis a opresión do recordo, a hipoteca da experiencia. E nese ámbito insere todo tipo de suxestións, de citas, coa ironía unhas veces, coa melancolía outras. É, en definitiva, un criterio similar ao que movía á artista a agrupar os seus personaxes,

El paso inmediato de la escultura había de ser hacia la instalación. En realidad, gran parte de sus obras tienen en sí mismas un carácter complejo que viene dado por la interferencia entre sus distintas partes y que deviene en el de una instalación, aunque sean las piezas de más envergadura las que muestran esa intención del espacio como escena que tanto interesa a Bourgeois. En ocasiones ella las titula *Cell*, celda, ámbito cerrado que indica una vez más la opresión del recuerdo, la hipoteca de la experiencia. Y en ese ámbito inserta todo tipo de sugerencias, de citas, con la ironía unas veces, con la melancolía otras. Es, en definitiva, un criterio similar al que movía a la artista a agrupar sus *personajes*, pero que en las instalaciones queda puesto de manifiesto con un sentido aún más arquitectónico de la estructura, pero, al mismo tiempo, más emocional.

Tomemos como ejemplo dos de esas instalaciones presentes en la muestra que posiblemente sean las obras que mejor reúnen los elementos de juicio de su comportamiento: *Cell (Arch of Hysteria)*, de 1992-93 y *Cell (Choisy Two)*, de 1995, que es una obra concebida y realizada con motivo de la inauguración de la exposición en Monterrey, México. Son dos trabajos maduros, realizados con la perspectiva temporal suficiente como para que el suceso adquiera carta de naturaleza en el ánimo y en la personalidad de la persona y, paradójicamente, donde se aprecia la vuelta de tuerca más poderosa de esa línea de actuación emotiva.

La primera de ellas trata ambientalmente los recuerdos, mostrándolos con un apasionamiento inusitado. Una espiral formada de paneles de acero permite el ingreso en una reducida estancia —una celda— en la que se dispone una sierra mecánica de carpintería y, frente a ella, un jergón cubierto con una tela en la que figura estampada repetidas veces la frase ‘Je t’aime’ y, sobre él, la figura decapitada de un cuerpo andrógino que arquea su anatomía por la fuerza del dolor.

Cell (Choisy Two) insiste sobre el recuerdo materno; un espacio cerrado en forma de jaula con ventanas circulares y abatibles cerradas por un espejo, siendo todo el perímetro de reja de acero; en el centro, la preciosa maqueta en mármol de la vivienda de la artista y, pendulando por encima, en el centro geográfico del espacio interno, una gruesa aguja de las que suelen utilizarse en los telares de tapices, exactamente la misma que pudo usar la madre de la artista, el mismo objeto que se incluye en otras de las que es ejemplo muy característico *Spider* (Araña), un sombrío homenaje de nuevo a la madre; la aguja es la representación de una amenaza continua sobre el entorno doméstico, que es tanto como decir sobre la misma vida.

En las dos obras, Bourgeois nos obliga a penetrar en espacios dramáticos, en sus propios espacios dramáticos, para mostrarnos las resonancias de sus experiencias. Desde la memoria nos incita a recrear el tiempo, a zambullirnos en territorios ajenos para hacerlos propios, a usar la materia y su huella y ver reflejados en esos espejos, que no son mera circunstancia o una anécdota, los

pero que nas instalacións queda posto de manifesto cun sentido aínda máis arquitectónico da estrutura, pero, ao mesmo tempo, máis emocional.

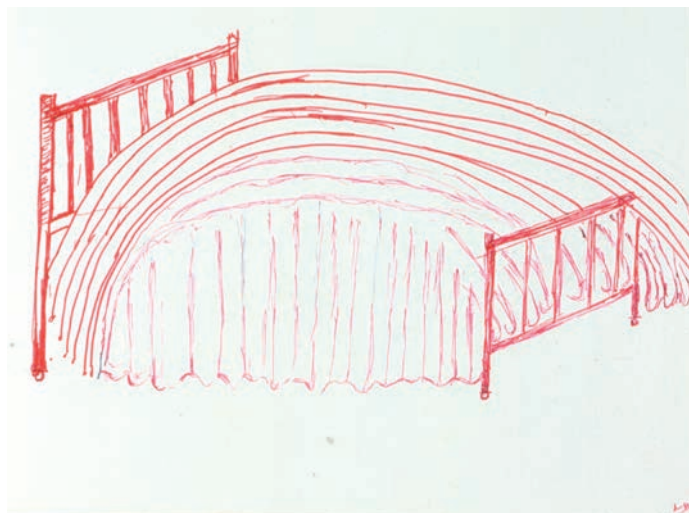
Tomemos como exemplo dúas desas instalacións presentes na mostra que posiblemente sexan as obras que mellor reúnen os elementos de xuízo do seu comportamento: *Cell (Arch of Hysteria)*, de 1992-93 e *Cell (Choisy Two)*, de 1995, que é unha obra concibida e realizada con motivo da inauguración da exposición en Monterrei, México. Son dous traballos maduros, realizados coa perspectiva temporal suficiente como para que o suceso adquira carta de natureza no ánimo e na personalidade da persoa e, paradoxalmente, onde se aprecia o xiro inesperado máis poderoso desa liña de actuación emotiva.

A primeira delas trata ambientalmente os recordos, mostrándoos cun apaixonamento inusitado. Unha espiral formada de paneis de aceiro permite o ingreso nunha reducida estancia —unha cela— na que se dispón unha serra mecánica de carpintería e, fronte a ela, un xergón cuberto cunha tea na que figura estampada repetidas veces a frase “Je t’aime” e, sobre el, a figura decapitada dun corpo andróxino que arquea a súa anatomía pola forza da dor.

Cell (Choisy Two) insiste sobre o recordo materno; un espazo pechado en forma de gaiola con xanelas circulares e abatibles pechadas por un espello, sendo todo o perímetro de reixa de aceiro; no centro, a preciosa maqueta en mármore da vivenda da artista e, oscilando por enriba, no centro xeográfico do espazo interno, unha grosa agulla das que adoitan utilizarse nos teares de tapices, exactamente a mesma que puido usar a nai da artista, o mesmo obxecto que se inclúe noutras das que é exemplo moi característico *Spider (Araña)*, unha sombría homenaxe de novo á nai; a agulla é a representación dunha ameaza continua sobre a contorna doméstica, que é tanto como dicir sobre a mesma vida.

Nas dúas obras, Bourgeois obríganos a internarnos en espazos dramáticos, nos seus propios espazos dramáticos, para mostrarnos as resonancias das súas experiencias. Desde a memoria incítanos a recrear o tempo, a mergullarnos en territorios alleos para facelos propios, a usar a materia e a súa pegada e ver reflectidos neses espellos, que non son mera circunstancia ou unha anécdota, os ecos do noso coñecemento. A teatralidade das dúas pezas trata, por outra banda, do artificial que pode chegar a ser a realidade, esa teatralidade crítica e demoledora que ela emprega como moi poucos artistas foron capaces de facelo, pero sen evitar esa porción de poética tan indispensable.

A exposición que foi gala da Sala do Arenal sevillana durante dous meses estivo integrada por nada menos que setenta esculturas e instalacións, ademais do seis pinturas que puntualizan os inicios do seu labor, obras que cobren temporalmente o seu traballo entre 1945 e 1995 e explican tanto o achado plástico como a fórmula teórica, as cuestións da existencia e o rastrexo polo traballo dunha das personalidades máis irresistibles da arte contemporánea.



Louise Bourgeois: *Untitled*, 1995. Colección de la Junta de Andalucía - Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. © The Easton Foundation / VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

ecos de nuestro conocimiento. La teatralidad de las dos piezas trata, por otra parte, de lo artificial que puede llegar a ser la realidad, esa teatralidad crítica y demoledora que ella emplea como muy pocos artistas han sido capaces de hacerlo, pero sin evitar esa porción de poética tan indispensable.

La exposición que ha sido gala de la Sala del Arenal sevillana durante dos meses ha estado integrada por nada menos que setenta esculturas e instalacións, ademais de las seis pinturas que puntualizan los inicios de su labor, obras que cubren temporalmente su trabajo entre 1945 y 1995 y explican tanto el hallazgo plástico como la fórmula teórica, las cuestiones de la existencia y el rastreo por el trabajo de una de las personalidades más arrolladoras del arte contemporáneo.

José Ramón Danvila

Publicado originalmente en *Atlántica. Revista de las Artes*, núm. 13, 1996

José Ramón Danvila

Publicado orixinalmente en *Atlántica. Revista de las Artes*, núm. 13, 1996

Louise Bourgeois. *Cell*

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, public and private, linked with the CGAC and Galicia.

The exhibition *Louise Bourgeois. Cell* is presented as a case study of institutional collectionism in Spain. At the end of the nineteen-nineties, the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo acquired a piece by the French-American artist Louise Bourgeois for 100 million pesetas, which were furnished in two payments (without interest). This purchase sparked a bitter debate in the Sevillian press, not to mention the Andalusian artistic community. In a few years' time the piece appreciated in value exponentially and stands today as a unique and visionary example of collectionism in the Spanish museum landscape. In Galicia, the Jove Foundation, which has in its collection a cast piece by this same artist, is also a standout example. A collection that supposes an increase in the public heritage can only be consolidated by an appropriate budget.

ON HOW LIFE SHAPES ART. ON THE OCCASION OF LOUISE BOURGEOIS' EXHIBITION IN SEVILLE

If one wishes to understand the true meaning of Louise Bourgeois' work it is essential to become acquainted with the story of her early years. There are few cases in art in which early life environment and circumstances have had such a decisive impact on the development of someone's craft.

Louise Bourgeois was born in Paris on Christmas Day 1911. She was the second of three children of a couple who ran a workshop of artistic tapestry. Later on, when she was eight years old, the family business was expanded to tapestry restoration. Louise started to draw the fragments of damaged work somehow paving her way towards the world of art creation.

Her childhood and youth years had an indelible impact on the artist's personality. Her mother died when she had just turned twenty-two,

but most of her life until that point had been utterly hell: her father had several affairs with different women during his marriage, one of which lasted for several years to the extent that his mistress, Sadie, a family friend, eventually shared home with the family working as the future artist's governess, while her mother turned a blind eye to the truth. The girl was confused in the face of a series of emotions that were unusual for someone of her age, who was supposed to be happy. Her feelings turned into hate towards her father, compassion and rage stemming from her mother's tolerance, jealousy and even disdain produced by her father's lover's presence and role in the family. Louise's mentality was considerably affected by these happenings leading to some sort of emotional lability, which has always interfered with her work in one way or another.

From 1933, Louise starts a long training stage in her life, which initially takes her to the Sorbonne in order to study Math in accordance with her father's wishes. However, the young girl suddenly experiences the need to initiate a career in arts and returns to the École de Beaux-Arts. She would pursue her training in different schools and workshops led by artists like Fernand Léger or André Lhote until she eventually joins the École du Louvre to study History of Art.

This first stage in her struggle to achieve independence reaches its climax when she meets American historian Robert Goldwater and decides to marry him. After their wedding, they both settle in New York where she joins the Art Students League to study painting. Her first public exhibition would be a year later when a series of engravings were displayed at Brooklyn Museum.

Her marriage and her moving to New York are a forward escape whereby the artist wished to definitely put an end to a dark stage in her life and leave all the bad memories of her childhood and miserable youth behind. However, ghosts would never disappear and continue to linger in her mind for the rest of her life. From this moment, her aim was and would be to resort to them and turned them into the theme of her work. The artist once told Marion Cajori and Amei Wallach in 1994 'All of my work for the last fifty years, all of my themes, have been inspired by my childhood. My infancy never lost its magic, its mystery, it never got rid of its drama.'

Once she started to gain control over her life, Bourgeois devoted herself to work as her saving grace. Her first years are particularly productive in the fields of painting and drawing, especially lithography, but she very soon starts carving wooden figures, which would become her sole interest in the 1940's. Between 1945 and 1955 she completes a project, which would become the foundation of all her future approaches. It is the materialisation of her past memories so the almost one hundred figures she completed during those years were both the summoning of her experience and an experiment to pave her way towards the future. She called them *characters* from their very inception and their totem-like nature immediately reminds us of the work of sculptors



Louise Bourgeois: *Cell (Arch of Hysteria)*, 1992-1993. Colección de la Junta de Andalucía - Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.
© The Easton Foundation / VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

like Brancusi and primitive Cycladic sculptures—modernity and classicism in perfect harmony—but also of the adventure in the process of visualising what memory and conscience keep so alive in such an abstract creation. These characters were somehow the portraits of people that Bourgeois had left back in France and, despite their undefined physique, they were personalised by a series of subtle attributes, which were ultimately part of a code that she could only decipher.

Although the Seville exhibition starts with a collection of paintings dating from 1944 to 1946, the actual iconographic corpus is unveiled by the first of those totems, which was completed in 1947. There are countless ties between those paintings, with all of the possibly ethnic burden they bear, and the subtle elegance of the constantly vertical figures made of wood and dyed in dark tones with brief touches of white or black interspersed with very occasional red or blue.

To a psychologist's mind, the sculptures from that decade could entail the confession of an artist who veers between nostalgia and rage, between the actual use of memory and the need to forget. These are not mere independent quotes, but the chronicles of a time that left an indelible imprint in her mind and needs to be exhibited, very much like the reconstruction conceived for the Seville exhibition hall, as a group, suitably laid out in space, almost architecturally, showing the foundation of what would eventually become Bourgeois' powerful installations.

Her work gradually gravitates towards the female condition. From the initial monolithic conception, the figure becomes segmented and only significant pieces are chosen; from the static feeling we gradually transition towards a suggestion of movement, which somehow evokes the mannerist torsion; from the brief cyphered allegoric reference, we move to an obvious theme, to an accurate form, which is obviously the basis of a metaphorical interpretation of the immense discourse of quotes in her work.

The sculptor has managed to trespass the threshold of what is present, but she does not wish to stop considering the importance of what is absent and insists on revalidating her memories and engraving the symbols of her life and environment into her work. This is the time when verticality is lost and her work is organised in much more horizontal formats, with pieces directly laid on the floor or hanging from the ceiling. She also explores new materials: wood ceases to be her sole instrument, while plaster, bronze, marble, different plastic elements, slatestone, rubber, glass, steel or latex gradually penetrate her plastic repertoire where it is possible to imagine virtually any material use. Different aspects, patinas and finishes appear with the intention of leaving the initial appearance untouched or texturizing the piece into a sophisticated skin.

Bourgeois gradually walks towards sensuality and thus a state that should be considered as subsidiary to the female condition. But the route is full of contradictory quotes—she always displays a fluctuation between love and hate towards everything that led her



Louise Bourgeois: *Cell (Arch of Hysteria)*, 1992-1993. Colección de la Junta de Andalucía - Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.
© The Easton Foundation / VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

to the emotional need of manifesting herself—of notes that reaffirm and deny facts. Among the emblems that appear in the nineteen-sixties are those of 'germination' and sex, women and life's attributes, the sense of evolution, the reason of being, that almost secret role of feminism—hers is a very peculiar and mediated feminism—, which she claims from nostalgia and a dramatic existence. All of these symbols are presented together with those of masculinity in a parallel fashion or in blatant discrepancy.

It is undeniable that her work is more than evidently connected to the principles of surrealism. These subtle references become more obvious in her way of binding the patent with the suggested together, in such a way that truth and fiction, what was experienced and what stems from imagination overlap and become confused. With no discontinuity, this criterion brings some sort of baroque feeling that instils a bigger narrative load into her sculpture and a much more organic graphic discourse. Suddenly allusions become something else: now signs are very obvious and show another form of identity, maybe expressed from the dark side, shifting from voice to silence in a once more contradictory manner. These are icons like the phallus or the spiral, which unmistakably refer to sex and the phantoms of her infancy, themes which indicate the survival of memory or the power of experience in the inception of a creative motif from a very abstract proposal. *Janus*, *Colonnata*, *Germinal* or *Avenza* are pieces completed in the second half of the nineteen-seventies with the intention to refer to sex as both a theme and a genre.

Throughout the years, sculpture has sowed her work with the seeds of tactility and sensuality, but she abandoned the process through concepts and reflections. It is therefore not recommendable to make a closed and focused interpretation of the pieces, but rather understand them as fragments of a global project, which was conceived to refer to vital experiences, portions that show the territory of intimate recollections and emotions in very specific facts, reflections stemming from rage and fear, from the confrontation between illusion and disillusionment.

Sculpture logically had to lead to installation. In fact, most of her work has a complex nature in its own right, which stems from the interference of its parts and somehow makes her pieces morph into an installation, although these are bigger creations, which show Bourgeois' attempt to turn space into a stage. She sometimes calls them *Cells*, a closed environment, once again in line with the oppression of memories, the mortgage of experience. And in this confined space she inserts all sorts of suggestions, quotes, sometimes with irony, occasionally from a melancholy state. It is certainly a similar criterion to that which led the artist to group her 'characters' together, but this appears in her installations with a much more architectural, and simultaneously emotional, sense of structure.

Let us take the example of two of those installations in the exhibition, which are possibly the pieces that best summarise the elements required to judge her behaviour: *Cell (Arch of Hysteria)* from 1992-

93 and *Cell (Choisy Two)*, from 1995, a piece conceived and completed on the occasion of the opening of an exhibition in Monterrey, Mexico. These are mature projects, conceived with sufficient time perspective for the happening to become engrained in the mood and personality of the individual. It seems paradoxical, though, that these installations also show the most powerful turn of the screw in that line of emotional performance.

The first of these pieces environmentally deals with memories, which are presented with unusual passion. A spiral made up of steel panels allows us to enter a small space—a cell—where there is a carpentry chainsaw and opposite lies a pallet covered by a piece of cloth with the phrase 'Je t'aime' repeatedly printed on it. On the pallet lies the beheaded figure of an androgynous body bent by pain.

Cell (Choisy Two) insists on maternal recollections: an encapsulated space in the shape of a cage with tilting circle windows framed by a mirror. Everything is surrounded by a steel grille and in the centre we can find the beautiful marble model of the artist's home, above which one of the needles typically used in tapestry looms hangs oscillating in the geographical centre of the inner space. Exactly the same needle that was probably used by the artist's mother, the same object included in other pieces among which *Spider* is a significant example, yet another dark homage to her mother; the needle represents the omnipresent threat to the household, that is, to life itself.

In both pieces, Bourgeois forces us to enter dramatic spaces, her own dramatic spaces, to show us the resonance of her experience. She incites to recreate time from memory, to venture into alien territory to make it our own, to use matter and her imprint to see the reflections of the echoes of our knowledge in those mirrors, which are not circumstantial or anecdotic. The theatricality of both pieces conversely addresses how superficial reality can get to be, that critical and demolishing theatricality, which she uses like very few other artists have managed, but without avoiding the essential portion share of poetics.

The exhibition at Sala del Arenal in Seville has remained successfully opened for two months showing no less than seventy sculptures and installations, together with the six paintings from the early days of her career. These pieces cover her work from 1945 to 1995 and account for both the plastic finding and the theoretical formula, issues concerning existence and a close vision of the work of one of the most powerful personalities in contemporary art.

José Ramón Danvila

Originally published in *Atlántica. Revista de las Artes*, no. 13, 1996



Louise Bourgeois: *Arched Figure*, 1993. Colección de la Junta de Andalucía - Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. © The Easton Foundation / VEGAP, Santiago de Compostela, 2016



Louise Bourgeois: *Untitled*, 1992. Colección de la Junta de Andalucía - Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. © The Easton Foundation / VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

Estado de excepción

RELER A COLECCIÓN

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

30 xuño / 2 outubro 2016

Planta soto

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.

A través do traballo de diversos artistas presentes na Colección CGAC a exposición *Estado de excepción* propón unha visión crítica, difícil e incómoda do momento histórico actual no que o medo, o terrorismo, a guerra e as súas memorias, os exilios e as emigracións nos situaron no gume dunha navalla. O que está en xogo é a permanencia e o fortalecemento dunha sociedade aberta, garantista e democrática fronte ás ameazas que supoñen tanto o *jihadismo*, o comunitarismo relixioso, a xenofobia, o racismo e a intolerancia, como os modelos de resposta que están a ensaiar os propios estados democráticos.

Trátase de analizar o perigo dun *estado de excepción* permanente como refuxio que sacrifica a liberdade en prol da seguridade. A partir da obra de Johan Grimonprez *Dial H-I-S-T-O-R-Y*, sobre a historia dos secuestros aéreos desde os anos sesenta e setenta, a exposición trata de abordar problemáticas da historia máis recente, como o impacto do 11S (Thomas Ruff), a discusión acerca dos dereitos humanos e o seu incumprimento (Thomas Locher), a implosión bélica do Oriente Medio no espazo Siria-Líbano (Walid Raad, Jaycer Salloum, Valentín Vallhonrat), o impacto da emigración, muros e valos de protección, e a integración da inmigración (Xavier Ribas, Eskö Männikkö) así como a protección da nosa civilización representada por escritores e filósofos (Ana Teresa Ortega). A exposición propón ademais unha serie de vídeos documentais sobre os muros e valos erixidos no mundo desde unha



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.

A través del trabajo de diversos artistas presentes en la Colección CGAC la exposición *Estado de excepción* propone una visión crítica, difícil e incómoda del momento histórico actual en el que el miedo, el terrorismo, la guerra y sus memorias, los exilios y las emigraciones nos sitúan en el filo de una navaja. Lo que está en juego es la permanencia y el fortalecimiento de una sociedad abierta, garantista y democrática frente a las amenazas que suponen tanto el yihadismo, el comunitarismo religioso, la xenofobia, el racismo y la intolerancia, como los modelos de respuesta que los propios estados democráticos ensayan.

Se trata de analizar el peligro de un *estado de excepción* permanente como refugio que sacrifica la libertad en pro de la seguridad. A partir de la obra de Johan Grimonprez *Dial H-I-S-T-O-R-Y*, sobre la historia de los secuestros aéreos desde los años sesenta y setenta, la exposición trata de abordar problemáticas de la historia más reciente, como el impacto del 11S (Thomas Ruff), la discusión acerca de los derechos humanos y su incumplimiento (Thomas Locher), la implosión bélica de Oriente Medio en el espacio Siria-Líbano (Walid Raad, Jaycer Salloum, Valentín Vallhonrat), el impacto de la emigración, muros y vallas de protección, y la integración de la inmigración (Xavier Ribas, Eskö Männikkö) y la protección de nuestra civilización representada por escritores y filósofos (Ana Teresa Ortega). La exposición propone además una serie de vídeos documentales sobre los muros y vallas erigidos en el mundo desde



Thomas Ruff: *Jpeg NY 08 / Jpeg NY 09*, 2006. Colección particular. Depósito na Fundación RAC. © Thomas Ruff, VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

perspectiva ideolóxica e política (Berlín, Gorizia/Gorica, Nicosia, etc.), así como unha pequena biblioteca de acceso directo en salas que permitirá consultar unha bibliografía imprescindible para comprender os retos políticos do noso presente.

THOMAS RUFF

Jpeg NY 15 é unha fotografía en cor datada en 2007, ano en que Thomas Ruff (Zell am Harmersbach, Alemaña, 1958) deu por concluída a súa serie dedicada aos *Jpegs*. Dá comezo cando Ruff coincide en Nova York co ataque do 11 de setembro de 2001 e toma abundantes fotografías que ao cabo resultan veladas, o que o leva a empezar a buscar imaxes de internet en baixa resolución e a xogar con elas ampliándoas a grande escala, conseguindo un desaxuste de sentido e a reestilización dunha imaxe do horror, mediante a distancia.

Este método foi empregado desde entón polo fotógrafo alemán, que xa antes se preocupou polo tema da percepción do arquitectónico, a confección do retrato de persoas anónimas e a noción da paisaxe urbana baixo un tratamento similar ao das retransmisións con visión nocturna da Guerra do Golfo, así como comezara a usar as imaxes da internet nunha serie sobre o espido. Sempre estivo interesado no valor da técnica, as propiedades da imaxe fotográfica e a escala.

una perspectiva ideológica y política (Berlín, Gorizia/Gorica, Nicosia, etc.), así como una pequeña biblioteca de acceso directo en salas que permitirá consultar una bibliografía imprescindible para comprender los retos políticos de nuestro presente.

THOMAS RUFF

Jpeg NY 15 es una fotografía en color fechada en 2007, año en que Thomas Ruff (Zell am Harmersbach, Alemania, 1958) dio por concluida su serie dedicada a los *Jpegs*. Da comienzo cuando Ruff coincide en Nueva York con el ataque del 11 de septiembre de 2001 y toma abundantes fotografías que a la postre resultan veladas, lo que le lleva a empezar a buscar imágenes de Internet en baja resolución y a jugar con ellas ampliándolas a gran escala, consiguiendo un desajuste de sentido y la re-estilización de una imagen del horror, mediante la distancia.

Este método ha sido empleado desde entonces por el fotógrafo alemán, que ya antes se había preocupado por el tema de la percepción de lo arquitectónico, la confección del retrato de personas anónimas y la noción del paisaje urbano bajo un tratamiento similar al de las retransmisiones con visión nocturna de la Guerra del Golfo, así como había comenzado a usar las imágenes de Internet en una serie sobre el desnudo. Siempre ha estado interesado en el valor de la técnica, las

Precisamente, en *Jpeg NY 15* o primeiro que desarma é a súa escala. O seus case tres metros de alto por dous de ancho atraen a nosa atención e deseguido nos subxugan. Trátase dunha das terribles imaxes desde o aire dos edificios derrubándose, xusto no momento de colapsar: unha gran columna de cinza e po ascendendo e unha nube expandíndose horizontalmente, deixando pequenos os rañaceos adxacentes.

O efecto da imaxe resulta impresionante a pesar da realidade e terribles consecuencias que hai detrás. O gris da cidade e o derrubamento contrastan cun río Hudson en tons violáceos, componendo unha estampa sobrecogedora e fermosa, lírica e inesquecible. A distancia fotográfica que provoca a vista aérea lembra en algo á da gasolinera ardendo nos *paxaros* de Hitchcock. Pero a ela súmase a distancia da aberración técnica. Mediante a ampliación desa imaxe de escasa resolución xorde a estrutura de píxeles que conforman a realidade atómica desta, permitindo asomarse á ficción de realidade e a un plano de abstracción ao que dá lugar o uso da tecnoloxía.

Nese sentido, a reflexión de Thomas Ruff segue a pista da ambigüidade na captación fotográfica da realidade. Imaxe fermosa ou terrorífica. Imaxe obxectiva ou cargada de subxectividade. Imaxe real ou montaxe ficticia. Todo iso á vez é *Jpeg NY 15*: un crime e unha fermosa paisaxe desde o aire, un sinal visual onde a dura ampliación dunha imaxe mil veces vista pon de relevancia as súas contradicións como xanela á verdade.

Abel H. Pozuelo
Cortesía de CA2M

THOMAS LOCHER

Thomas Locher (Munderkingen, Alemaña, 1956) foi considerado como un dos pioneiros da arte neoconceptual. No seu traballo desenvolveu unha mirada crítica que aplica a imaxe do esquema, a corrección e o borrador a textos impresos cunha forte carga simbólica, histórica ou política. Deste xeito establece unha frutífera conexión entre os orzamentos da filosofía da linguaxe, a análise gramatical convencional e a orde lóxica da proposición, con textos de carácter legal, xurídico ou económico que determinan e marcan a vida cotiá e social. Todo iso mediante unha formulación estética que implica tanto unha idea moi concreta de pintura como o uso da fotografía, do texto como obxecto e da instalación.

Ademais, a análise textual en formato visual exposto como metodoloxía de traballo, permítelle abordar cuestións relacionadas coa historia de institucións culturais, como museos ou centros de arte, e coa transmisión e a vixencia das ideas, o que propicia unha aguda revisión da crítica institucional desde unha mirada política.

A peza en exposición, da Colección ARCO, pertence a unha serie de obras que toman en consideración diversos artigos da Declaración Universal de Dereitos Humanos. Nesta obra expónse concretamente as obxeccións e contradicións retóricas do artigo que se refire ao dereito

propiedades de la imagen fotográfica y la escala. Precisamente, en *Jpeg NY 15* lo primero que desarma es su escala. Sus casi tres metros de alto por dos de ancho atraen nuestra atención y en seguida nos subyugan. Se trata de una de las terribles imágenes desde el aire de los edificios derrumbándose, justo en el momento de colapsar: una gran columna de ceniza y polvo ascendiendo y una nube expandiéndose horizontalmente, dejando pequeños a los rascacielos adyacentes.

El efecto de la imagen resulta impresionante pese a la realidad y terribles consecuencias que hay detrás. El gris de la ciudad y el derrumbe contrastan con un río Hudson en tonos violáceos, componiendo una estampa sobrecogedora y hermosa, lírica e inolvidable. La distancia fotográfica que provoca la vista aérea recuerda en algo a la de la gasolinera ardiendo en *Los pájaros* de Hitchcock. Pero a ella se suma la distancia de la aberración técnica. Mediante la ampliación de esa imagen de escasa resolución surge la estructura de píxeles que conforman la realidad atómica de la misma, permitiendo asomarse a la ficción de realidad y a un plano de abstracción al que da lugar el uso de la tecnología.

En ese sentido, la reflexión de Thomas Ruff sigue la pista de la ambigüedad en la captación fotográfica de la realidad. Imagen hermosa o terrorífica. Imagen objetiva o cargada de subjetividad. Imagen real o montaje ficticio. Todo ello a la vez es *Jpeg NY 15*: un crimen y un hermoso paisaje desde el aire, una señal visual donde la dura ampliación de una imagen mil veces vista pone de relevancia sus contradicciones como ventana a la verdad.

Abel H. Pozuelo
Cortesía de CA2M

THOMAS LOCHER

Thomas Locher (Munderkingen, Alemania, 1956) ha sido considerado como uno de los pioneros del arte neoconceptual. En su trabajo ha desarrollado una mirada crítica que aplica la imagen del esquema, la corrección y el borrador a textos impresos con una fuerte carga simbólica, histórica o política. De este modo establece una fructífera conexión entre los presupuestos de la filosofía del lenguaje, el análisis gramatical convencional y el orden lógico de la proposición, con textos de carácter legal, jurídico o económico que determinan y marcan la vida cotidiana y social. Todo ello mediante una formulación estética que implica tanto una idea muy concreta de pintura como el uso de la fotografía, del texto como objeto y de la instalación.

Además, el análisis textual en formato visual planteado como metodología de trabajo, le permite abordar cuestiones relacionadas con la historia de instituciones culturales, como museos o centros de arte, y con la transmisión y la vigencia de las ideas, lo que propicia una aguda revisión de la crítica institucional desde una mirada política.

La pieza en exposición, de la Colección ARCO, pertenece a una serie de obras que toman en consideración diversos artículos de la Declaración Universal de Derechos Humanos. En esta obra se exponen concretamente las objeciones y contradicciones retóricas del artículo

de asilo e aos refuxiados, un asunto de gran transcendencia por constituir a base da construción europea e de gran actualidade desde hai décadas polas sucesivas crises humanitarias, desde as guerras dos Balcáns á actual guerra de todos contra todos en Siria.

Santiago Olmo

JAYCE SALLOUM & WALID RAAD

Talaen a Junuub (Up to the South) é un documental ambiguo, aínda que con moita forza, que examina a política, a economía e as circunstancias actuais do Sur de Líbano. A cinta retrata a resistencia popular, social e intelectual á ocupación israelí, á vez que recolle ideas preconcebidas sobre *a terra*, a cultura e as fráxiles identidades das xentes do Líbano. Ao mesmo tempo, e de maneira consciente, postula unha crítica do xénero documental e as súas tradicións.

“Este documental representa unha tendencia nova dentro do que é a creatividade artística do mundo árabe. Fixa novas pautas para os documentais de carácter político que reflicten as turbulencias da rexión. Estes novos artistas —nada sospeitosos de usar clichés nin dogmas ideolóxicos— abordan a situación do Sur do Líbano con sensibilidade e madurez política, evitando caer na basta propaganda doutrinaria tan evidente en filmes desta natureza. Deixan falar á xente (afortunadamente, non só aos homes, senón a homes e mulleres) e déixana falar desde a diversidade das súas posicións e as súas vidas. É un documental recomendable tanto para expertos como para profanos. Tanto os que saben do tema, como os que queren saber, poderán aprender moito con el”.

As’ad Abu Khalil

Profesor axudante doutor en Ciencias Políticas, California State University
Stanislaus/Research Fellow, UC Berkeley

VALENTÍN VALLHONRAT

Fotografía ornamental. Escenas de caza

Valentín Vallhonrat traballou desde o inicio da súa carreira nun proxecto que analiza visualmente os modelos de representación.

As obras presentes na exposición pertencen a unha serie titulada *Escenas de caza* que consiste, aparentemente, nunha extensa serie de fotografías de avións de guerra, cazas, e de paisaxes de pistas de aterraxe. Os modelos aquí seleccionados son o Chukoi 35, de fabricación rusa, e un Saab sueco. O primeiro é o mesmo que bombardea hoxe día as posicións do Daesh en Siria, pero é tamén o avión herdeiro do mítico MIG soviético, un caza que participou con bandeira siria nos que quizais foron os últimos duelos aéreos, con Mirage, de patente francesa e bandeira israelí, na guerra de Yom Kipur. O Saab precisamente está construído inspirándose no Mirage dos anos sesenta e setenta.

Esta serie, cun estilo documental cun forte carácter pictórico na cor e na luz, insérese nun proxecto máis amplo, á vez visual e reflexivo sobre os dispositivos e modelos de representación que

que se refire al derecho de asilo y a los refugiados, un asunto de gran transcendencia por constituir la base de la construcción europea y de gran actualidad desde hace décadas por las sucesivas crisis humanitarias, desde las guerras de los Balcanes a la actual guerra de todos contra todos en Siria.

Santiago Olmo

JAYCE SALLOUM & WALID RAAD

Talaen a Junuub (Up to the South) es un documental ambiguo, aunque con mucha fuerza, que examina la política, la economía y las circunstancias actuales del Sur de Líbano. La cinta retrata la resistencia popular, social e intelectual a la ocupación israelí, a la par que recoge ideas preconcebidas sobre *la tierra*, la cultura y las frágiles identidades de las gentes del Líbano. Al mismo tiempo, y de manera consciente, postula una crítica del género documental y sus tradiciones.

“Este documental representa una tendencia nueva dentro de lo que es la creatividad artística del mundo árabe. Fija nuevas pautas para los documentales de carácter político que reflejan las turbulencias de la región. Estos jóvenes artistas —nada sospechosos de usar clichés ni dogmas ideológicos— abordan la situación del Sur del Líbano con sensibilidad y madurez política, evitando caer en la burda propaganda doctrinaria tan evidente en films de esta naturaleza. Dejan hablar a la gente (afortunadamente, no solo a los varones, sino a hombres y mujeres) y la dejan hablar desde la diversidad de sus posiciones y sus vidas. Es un documental recomendable tanto para expertos como para profanos. Tanto los que saben del tema, como los que quieren saber, podrán aprender mucho con él”.

As’ad Abu Khalil

Profesor ayudante doctor en Ciencias Políticas,
California State University Stanislaus/Research Fellow, UC Berkeley

VALENTÍN VALLHONRAT

Fotografía ornamental. Escenas de caza

Valentín Vallhonrat ha trabajado desde el inicio de su carrera en un proyecto que analiza visualmente los modelos de representación.

Las obras presentes en la exposición pertenecen a una serie titulada *Escenas de caza* que consiste, aparentemente, en una extensa serie de fotografías de aviones de guerra, cazas, y de paisajes de pistas de aterrizaje. Los modelos aquí seleccionados son el Chukoi 35, de fabricación rusa, y un Saab sueco. El primero es el mismo que bombardea hoy día las posiciones del Daesh en Siria, pero es también el avión heredero del mítico MIG soviético, un caza que participó con bandera siria en los que quizás fueron los últimos duelos aéreos, con Mirage, de patente francesa y bandera israelí, en la guerra de Yom Kipur. El Saab precisamente está construido inspirándose en el Mirage de los años sesenta y setenta.

Esta serie, con un estilo documental con un fuerte carácter pictórico en el color y en la luz, se inserta en un proyecto más amplio, a la vez visual

producen as imaxes emblemáticas do poder. Valentín Vallhonrat emprende este proxecto no marco dunha reconsideración da fotografía do século XIX, cuxos resultados, baixo o título de *Fotografía ornamental*, formarían parte do programa *Tender puentes*, un proxecto actualmente en curso, que expón diálogos cruzados entre fotógrafos actuais e a fotografía do século XIX, no Museo Universidad de Navarra.

O punto de partida do proxecto é a catalogación fotográfica da Armería Real de Madrid, realizada por Charles e Jane Clifford na década de 1860: a partir de aí aparece con claridade a superposición entre o militar e o poder, mentres a fotografía amósanos o poder como ornamento. O propio dispositivo alterou a imaxe e a significación mesma do poder: avións e helicópteros, aparecen como monstros alados ou coleópteros siniestros.

As imaxes dos cazas, vistas como estéticas armas de *destrución masiva*, sitúannos nun estraño espazo e *estado de excepción*. A mirada insérese na contradición da conciencia ética, no paradoxo da beleza tecnolóxica que con todo produce a destrución absoluta.

O tema central que entón aquí nos ocupa non é tanto o poder como símbolo, canto a necesidade de que se impoña o poder da destrución e que este apareza como un imponente *anxo exterminador* de aceiro.

Santiago Olmo

XAVIER RIBAS

Estructuras invisibles

Estructuras invisibles [2] está composta por unha retícula de 30 imaxes que mostran un terreo espido e baleiro, e paisaxes abatidas. Estas son imaxes do lugar da aldea de Panabaj, situada xunto ao lago de Atitlán, en Guatemala, que foi enterrada por un alud de barro a noite do 5 de outubro de 2005. Despois de varios días de intentos infrutuosos por recuperar os corpos, o lugar foi declarado unha fosa común. Calcúlase que unhas oitocentas persoas seguen enterradas baixo cinco metros de lodo. Cando se tomaron estas fotografías, en marzo de 2006, aínda se podían ver os vestixios do que sucedera desde que a aldea quedou sepultada: restos de escavacións, túmulos de barro, pequenos santuarios, pegadas e demarcacións nos lugares onde se situaban casas e propiedades que agora esperan ser reconstruídas no mesmo lugar, cinco metros por encima delas. Os antigos maias enterraban os seus defuntos nos recintos domésticos; aquí os maias contemporáneos construírán novos fogares encima dunha fosa común.

Os valos fronteirizos de Ceuta e Melilla. Unha paisaxe para o futuro?

Pensabamos que a sociedade en rede e o capitalismo informacional non tiñan costuras, pero vemos, máis que antes, esas crúas e crueis puntadas, onde os ricos e os pobres son brutalmente separados. Os muros de Ceuta, Palestina, Tijuana, demostran que o noso mundo non é unha suave sociedade de redes corporativas, senón un espazo estriado de fortalezas, enclaves e cápsulas.

Lieven de Cauter, *A Cyberpunk Landscape: Snapshots of the 'Mad Max Phase of Globalization'*, 2008

y reflexivo sobre los dispositivos y modelos de representación que producen las imágenes emblemáticas del poder. Valentín Vallhonrat emprende este proyecto en el marco de una reconsideración de la fotografía del siglo XIX, cuyos resultados, bajo el título de *Fotografía ornamental*, formarían parte del programa *Tender puentes*, un proyecto actualmente en curso, que plantea diálogos cruzados entre fotógrafos actuales y la fotografía del siglo XIX, en el Museo Universidad de Navarra.

El punto de partida del proyecto es la catalogación fotográfica de la Armería Real de Madrid, realizada por Charles y Jane Clifford en la década de 1860: desde ahí aparece con claridad la superposición entre lo militar y el poder, mientras la fotografía nos muestra el poder como ornamento. El propio dispositivo ha alterado la imagen y la significación misma del poder: aviones y helicópteros, aparecen como monstruos alados o coleópteros siniestros.

Las imágenes de los cazas, vistas como estéticas armas de *destrucción masiva*, nos sitúan en un extraño espacio y *estado de excepción*. La mirada se inserta en la contradicción de la conciencia ética, en la paradoja de la belleza tecnológica que sin embargo produce la destrucción absoluta.

El tema central que entonces aquí nos ocupa no es tanto el poder como símbolo, cuanto la necesidad de que se imponga el poder de la destrucción y que este aparezca como un imponente *ángel exterminador* de acero.

Santiago Olmo

XAVIER RIBAS

Estructuras invisibles

Estructuras invisibles [2] está compuesta por una retícula de 30 imágenes que muestran un terreno desnudo y vacío, y paisajes desolados. Estas son imágenes del lugar de la aldea de Panabaj, ubicada junto al lago de Atitlán, en Guatemala, que fue enterrada por un alud de barro la noche del 5 de octubre de 2005. Después de varios días de infructuosos intentos por recuperar los cuerpos, el lugar fue declarado una fosa común. Se calcula que unas ochocientas personas siguen enterradas bajo cinco metros de lodo. Cuando se tomaron estas fotografías, en marzo de 2006, aún se podían ver los vestigios de lo que había sucedido desde que la aldea quedó sepultada: restos de excavaciones, túmulos de barro, pequeños santuarios, huellas y demarcaciones en los lugares donde se ubicaban casas y propiedades que ahora esperan ser reconstruidas en el mismo lugar, cinco metros por encima de ellas. Los antiguos mayas enterraban a sus difuntos en los recintos domésticos; aquí los mayas contemporáneos construirán nuevos hogares encima de una fosa común.

Las vallas fronterizas de Ceuta y Melilla. ¿Un paisaje para el futuro?

Pensábamos que la sociedad en red y el capitalismo informacional no tenían costuras, pero vemos, más que antes, esas crudas y crueles puntadas, donde los ricos y los pobres son brutalmente separados. Los muros de Ceuta, Palestina, Tijuana, demuestran que nuestro mundo no es una suave sociedad de redes corporativas, sino un espacio estriado de fortalezas, enclaves y cápsulas.

Lieven de Cauter, *A Cyberpunk Landscape: Snapshots of the 'Mad Max Phase of Globalization'*, 2008

Ceuta e Melilla son dous dos territorios máis controvertidos de Europa. Marcados por unha historia específica de ocupación militar de máis de cinco séculos, estes dous enclaves españois na costa mediterránea do Norte de África atópanse desde 1993 protexidos por valos fronteirizos altamente militarizados. Estas dúas fronteiras son como *multifacéticas fallas xeolóxicas*¹, que definen á vez unha fronteira colonial/nacional entre España e Marrocos, unha fronteira económica entre Europa e África, unha fronteira xeopolítica entre norte e sur e unha fronteira relixiosa entre cristianismo e islam². Os dous territorios forman parte do que o arquitecto Teddy Cruz define como o *ecuador político*³ que separa o núcleo funcional do capitalismo global do resto do mundo saturado de pobreza, conflitos armados e violencia política.

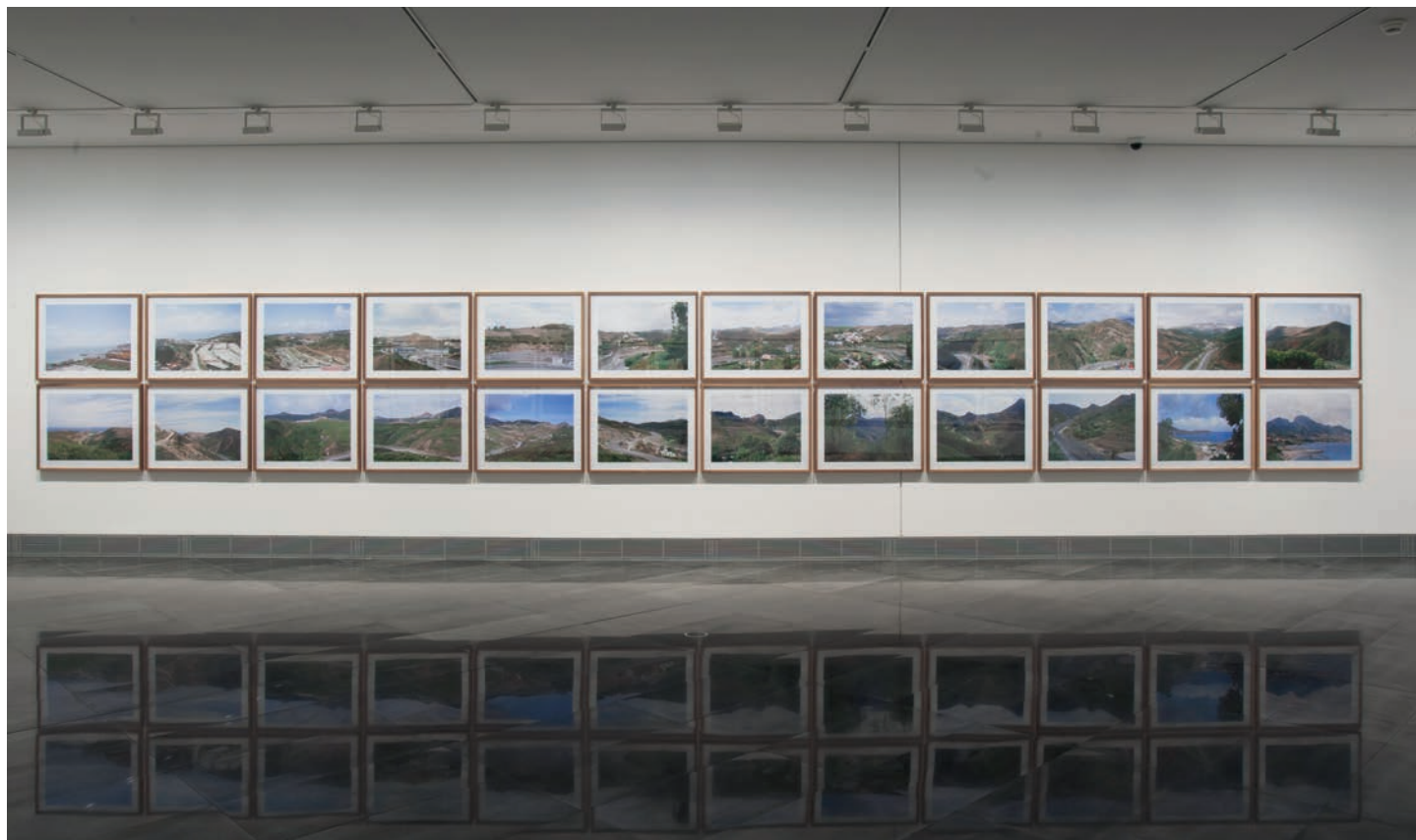
Os dous enclaves datan do século xv, cando Ceuta en 1415 e Melilla en 1497 foron arrebatados a Marrocos por Portugal e España (posteriormente Ceuta pasou a ser territorio español coa sinatura dun tratado con Portugal en 1668). Desde a descolonización de Marrocos por Francia e España en 1956 e a problemática entrega dos territorios do Sahara baixo dominio español en 1975, a situación de ambos os enclaves seguiu sendo unha cuestión colonial irresuelta. España argumenta que Ceuta e Melilla formaron parte do territorio español moito antes da creación do protectorado colonial. Marrocos, con todo, sinala que ambas as cidades están no Norte de África e rodeadas por territorio marroquí. Esta disputa adquiriu unha relevancia aínda maior en 1986 cando España entrou na Comunidade Económica Europea (máis tarde Unión Europea), de maneira que Ceuta e Melilla se converteron nos únicos territorios da UE no continente africano. Estas dúas fronteiras territoriais, que durante décadas foron extremadamente fluídas e permeables, son na actualidade para os inmigrantes de África a maneira de entrar en territorio da UE sen cruzar o mar. O valado das dúas cidades españolas en 1993 foi unha resposta ao crecente número de cruzamentos de fronteira non autorizados. Por mor dos asaltos masivos aos valos de seguridade en setembro de 2005, instaláronse segundos valos e aumentouse a súa altura de tres a seis metros, con aspersores de gas lacrimóxeno e cables de detección tridimensional no espazo intermedio, cámaras de vixilancia e sensores de son, de movemento e térmicos. Estes valos tecnolóxicos poden ser controlados polas patrullas fronteirizas españolas desde unha sala de vixilancia central, mentres que alén da fronteira, e con financiamento da UE, o exército marroquí ha establecido numerosos postos de vixilancia e campamentos militares á vella usanza, como poñendo sitio ao seu propio país, para vixiar a aproximación desde o sur a fronteiras que nin sequera recoñece como lexítimas, senón que considera como un residuo de imposicións coloniais.

No seu desexo de expandirse a novos territorios e posteriormente retirarse deles, Europa deixou un penoso legado colonial en numerosas rexións do mundo: con moi contadas excepcións, aos

Ceuta y Melilla son dos de los territorios más controvertidos de Europa. Marcados por una historia específica de ocupación militar de más de cinco siglos, estos dos enclaves españoles en la costa mediterránea del Norte de África se encuentran desde 1993 protegidos por vallas fronterizas altamente militarizadas. Estas dos fronteras son como *multifacéticas fallas geológicas*¹, que definen a la vez una frontera colonial/nacional entre España y Marruecos, una frontera económica entre Europa y África, una frontera geopolítica entre Norte y Sur y una frontera religiosa entre cristianismo e islam². Los dos territorios forman parte de lo que el arquitecto Teddy Cruz define como el *ecuador político*³ que separa el núcleo funcional del capitalismo global del resto del mundo saturado de pobreza, conflictos armados y violencia política.

Los dos enclaves datan del siglo xv, cuando Ceuta en 1415 y Melilla en 1497 fueron arrebatados a Marruecos por Portugal y España (posteriormente Ceuta pasó a ser territorio español con la firma de un tratado con Portugal en 1668). Desde la descolonización de Marruecos por Francia y España en 1956 y la problemática entrega de los territorios del Sáhara bajo dominio español en 1975, la situación de ambos enclaves ha seguido siendo una cuestión colonial irresuelta. España argumenta que Ceuta y Melilla han formado parte del territorio español mucho antes de la creación del protectorado colonial. Marruecos, no obstante, señala que ambas ciudades están en el Norte de África y rodeadas por territorio marroquí. Esta disputa adquirió una relevancia aún mayor en 1986 cuando España entro en la Comunidad Económica Europea (más tarde Unión Europea), de manera que Ceuta y Melilla se convirtieron en los únicos territorios de la UE en el continente africano. Estas dos fronteras territoriales, que durante décadas han sido extremadamente fluidas y permeables, son en la actualidad para los inmigrantes de África la manera de entrar en territorio de la UE sin cruzar el mar. El vallado de las dos ciudades españolas en 1993 fue una respuesta al creciente número de cruces de frontera no autorizados. A raíz de los asaltos masivos a las vallas de seguridad en septiembre de 2005, se instalaron segundas vallas y se aumentó su altura de tres a seis metros, con aspersores de gas lacrimógeno y cables de detección tridimensional en el espacio intermedio, cámaras de vigilancia y sensores de sonido, de movimiento y térmicos. Estas vallas tecnológicas pueden ser controladas por las patrullas fronterizas españolas desde una sala de vigilancia central, mientras que al otro lado de la frontera, y con financiación de la UE, el ejército marroquí ha establecido numerosos puestos de vigilancia y campamentos militares a la antigua usanza, como poniendo sitio a su propio país, para vigilar la aproximación desde el sur a fronteras que ni siquiera reconoce como legítimas, sino que considera como un residuo de imposiciones coloniales.

En su deseo de expandirse a nuevos territorios y posteriormente retirarse de ellos, Europa dejó un penoso legado colonial en numerosas regiones del mundo: con muy contadas excepciones, a los



Xavier Ribas: *Geografías concretas [Ceuta], Valla fronteriza de Ceuta*, 2009. Fondo fotográfico Universidad de Navarra.
 © Xavier Ribas, VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

territorios antigamente colonizados non lles foron moi ben as cousas. Nos anos oitenta, a globalización económica era considerada en xeral como o camiño que había que seguir para reducir a brecha entre centro e periferia, eliminar a pobreza e conseguir unha vida mellor para a maioría das persoas e en todas partes. Pero, de novo, tales cousas non están a suceder. No canto de diminuír, a pobreza aumenta e a brecha entre ricos e pobres faise máis profunda. Segundo Joseph Stiglitz, o fracaso da globalización en canto ao cumprimento daquelas expectativas é debido principalmente aos acordos comerciais internacionais de carácter desigual, inadecuado e antidemocrático (en realidade son máis imposicións que acordos) orquestrados polo Fondo Monetario Internacional, o Banco Mundial e a Organización Mundial de Comercio, que dan lugar á circulación de enormes sumas de capital nunha dirección e de obrigacións de débeda financeira na dirección contraria⁴. Saskia Sassen escribiu, xa en 1996: “[o] contexto no que os esforzos por frear a inmigración adquiren o seu significado máis nítido é a actual transnacionalización de fluxos de capital, bens, información e cultura”⁵. O fracaso da globalización maniféstase precisamente nestas actitudes asimétricas cara á libre circulación de bens e capitais e a libre circulación de persoas. Os valos de Ceuta e Melilla suxiren que a utopía da aldea global, dun mundo perfecto baseado en experiencias compartidas, dereitos iguais e acceso igual á sociedade do benestar, deixou de ser posible. No seu lugar, o enclave, o espazo pechado e o valo emerxen como os

territorios antiguamente colonizados no les han ido muy bien las cosas. En los años ochenta, la globalización económica era considerada en general como el camino a seguir para reducir la brecha entre centro y periferia, eliminar la pobreza y conseguir una vida mejor para la mayoría de las personas y en todas partes. Pero, de nuevo, tales cosas no están sucediendo. En vez de disminuir, la pobreza aumenta y la brecha entre ricos y pobres se hace más profunda. Según Joseph Stiglitz, el fracaso de la globalización en cuanto al cumplimiento de aquellas expectativas es debido principalmente a los acuerdos comerciales internacionales de carácter desigual, inadecuado y antidemocrático (en realidad son más imposiciones que acuerdos) orquestados por el Fondo Monetario Internacional, el Banco Mundial y la Organización Mundial de Comercio, que dan lugar a la circulación de enormes sumas de capital en una dirección y de obligaciones de deuda financiera en la dirección contraria⁴. Saskia Sassen escribió, ya en 1996: “[el] contexto en el que los esfuerzos por frenar la inmigración adquieren su significado más nítido es la actual transnacionalización de flujos de capital, bienes, información y cultura”⁵. El fracaso de la globalización se manifiesta precisamente en estas actitudes asimétricas hacia la libre circulación de bienes y capitales y la libre circulación de personas. Las vallas de Ceuta y Melilla sugieren que la utopía de la aldea global, de un mundo perfecto basado en experiencias compartidas, derechos iguales y acceso igual a la sociedad del bienestar, ha dejado de ser posible. En su lugar, el enclave, el espacio cerrado y la valla emergen como los nuevos paradigmas de la arquitectura y el urbanismo del

novos paradigmas da arquitectura e o urbanismo do século XXI, un síntoma de que o proxecto capitalista moderno non funcionou tan ben como se anunciaba.

Este proxecto capitalista moderno susténtase, en parte, na expansión territorial do século XIX e os grandes proxectos de obras públicas asociados a ela. O legado fotográfico deste proceso é considerable, de maneira que é posible trazar paralelos entre a nova paisaxe que xorde desa expansión territorial e a representación fotográfica do territorio. A miúdo as primeiras fotográficas de paisaxes trataban tanto sobre unha xeografía específica como sobre as obras públicas construídas para atravesar o territorio. Nasas fotografías, as pontes, estradas, túneles e vías férreas representaban unha idea de territorios en expansión, de movemento, traxectorias e perspectivas cambiantes. Pero esas fotografías tamén trataban sobre as razóns e inclinacións para viaxar, sobre os motivos implícitos ao final da viaxe: culturas exóticas, civilizacións antigas, recursos naturais, comercio, imperio... Eran unha manifestación do desexo de abrir o territorio (chegar e que outros cheguen a ti), conectar lugares e achegalos uns a outros. As expedicións fotográficas do XIX eran iniciativas complexas baseadas na distancia e os encontros coa misión de producir representacións obxectivas e obter con elas un coñecemento de importancia xeolóxica, cultural ou científica. En Europa, estes territorios eran os propios límites do continente, ao leste e ao sur, e as colonias de ultramar. A maioría das veces, aquelas expedicións fotográficas estaban, directa ou indirectamente, relacionadas con procesos coloniais de implicacións políticas, militares e económicas. A misión fotográfica de Désiré Charnay a Madagascar no ano 1863 é un exemplo da conexión entre fotografía e expansión colonial, ou a que dá lugar ao seu álbum *Cidades e ruínas americanas* (1863) "dedicado á súa maxestade o emperador Napoleón III". Esos informes fotográficos, ao formar parte de exploracións xeográficas multidisciplinares auspiciadas polos respectivos gobernos no marco dos seus propios procesos de colonización, ofrecían inevitablemente "posicións alcanzadas nas relacións de poder"⁶. Curiosamente, como sinala tamén Saskia Sassen, na Europa de finais do século XIX, as obras públicas foron construídas na súa maior parte por traballadores inmigrantes que percorreron grandes distancias desde os seus lugares de orixe en busca de traballo, trasladándose coas súas familias dun lugar a outro. A escavación de túneles e a construción de pontes requiría unha man de obra intensiva e unha enorme cantidade de tempo, de maneira que foi preciso crear campamentos temporais que avanzaban coa construción e se desprazaban de obra en obra⁷. Aínda que este mundo de traballadores inmigrantes e comunidades inmigrantes apenas aparece nos arquivos fotográficos daquelas novas paisaxes do século XIX, as pontes, túneles, estradas e vías férreas construídas por eles poderían considerarse como os elementos inconexos, como puntuacións, doutra xeografía da migración.

Con todo, no apoxeo dun mundo globalizado, o século XXI parece estar máis preocupado por pechar o espazo, illar as comunidades e levantar valos. Zygmunt Bauman chámalo o *fin da era do*

siglo XXI, un síntoma de que el proxecto capitalista moderno no ha funcionado tan bien como se anunciaba.

Este proxecto capitalista moderno se sustenta, en parte, en la expansión territorial del siglo XIX y los grandes proyectos de obras públicas asociados a ella. El legado fotográfico de este proceso es considerable, de manera que es posible trazar paralelos entre el nuevo paisaje que surge de esa expansión territorial y la representación fotográfica del territorio. A menudo las primeras fotográficas de paisajes trataban tanto sobre una geografía específica como sobre las obras públicas construidas para atravesar el territorio. En esas fotografías, los puentes, carreteras, túneles y vías férreas representaban una idea de territorios en expansión, de movimiento, trayectorias y perspectivas cambiantes. Pero esas fotografías también trataban sobre las razones e inclinaciones para viajar, sobre los motivos implícitos al final del viaje: culturas exóticas, civilizaciones antiguas, recursos naturales, comercio, imperio... Eran una manifestación del deseo de abrir el territorio (llegar y que otros lleguen a ti), conectar lugares y acercarlos unos a otros. Las expediciones fotográficas del XIX eran iniciativas complejas basadas en la distancia y los encuentros con la misión de producir representaciones objetivas y obtener con ellas un conocimiento de importancia geológica, cultural o científica. En Europa, estos territorios eran los propios límites del continente, al Este y al Sur, y las colonias de ultramar. La mayoría de las veces, aquellas expediciones fotográficas estaban, directa o indirectamente, relacionadas con procesos coloniales de implicaciones políticas, militares y económicas. La misión fotográfica de Désiré Charnay a Madagascar en el año 1863 es un ejemplo de la conexión entre fotografía y expansión colonial, o la que da lugar a su álbum *Ciudades y ruinas americanas* (1863) "dedicado a su majestad el emperador Napoleón III". Esos informes fotográficos, al formar parte de exploraciones geográficas multidisciplinares auspiciadas por los respectivos gobiernos en el marco de sus propios procesos de colonización, ofrecían inevitablemente "posiciones alcanzadas en las relaciones de poder"⁶. Curiosamente, como señala también Saskia Sassen, en la Europa de finales del siglo XIX, las obras públicas fueron construidas en su mayor parte por trabajadores inmigrantes que recorrieron grandes distancias desde sus lugares de origen en busca de trabajo, trasladándose con sus familias de un lugar a otro. La excavación de túneles y la construcción de puentes requería una mano de obra intensiva y una enorme cantidad de tiempo, de manera que fue preciso crear campamentos temporales que avanzaban con la construcción y se desplazaban de obra en obra⁷. Aunque este mundo de trabajadores inmigrantes y comunidades inmigrantes apenas aparece en los archivos fotográficos de aquellos nuevos paisajes del siglo XIX, los puentes, túneles, carreteras y vías férreas construidas por ellos podrían considerarse como los elementos inconexos, como puntuaciones, de otra geografía de la migración.

Sin embargo, en el apogeo de un mundo globalizado, el siglo XXI parece estar más preocupado por cerrar el espacio, aislar las comunidades y levantar vallas. Zygmunt Bauman lo llama el *fin de*

espazo, onde “ninguén pode esconderse dos golpes, e ningún lugar está suficientemente lonxe como para que os golpes non poidan planearse e aplicarse desde esa distancia”⁸. Bauman engade que xa non existe o *moi lonxe*, ningunha terra ou territorio que poida manter unha distancia respecto da violencia, e que, sen esa distancia, calquera lugar se converte nun espazo de fronteira⁹. As estratexias militares outrora reservadas para a fronte, fan agora unha viaxe de retorno cara ao centro. Michel Foucault denominouno o *efecto boomerang*¹⁰, unha especie de colonización interna, onde estratexias e técnicas tipicamente coloniais volven aplicarse na xestión e o deseño das cidades occidentais; un *orientalismo do centro urbano*¹¹ como pode verse hoxe en Tel Aviv, pero tamén en Londres, París ou Nova York. O concepto de Óscar Newman de espazo *defendible* converteuse nunha condición indispensable para o deseño e a arquitectura urbanos contemporáneos, coa introdución de técnicas de seguridade *no deseño* (*secured by design*) para impedir ataques hostís contra edificios e espazos públicos. Cartóns, insignias, contrasinais, fronteiras electrónicas (*e-borders*), peaxes por conxestión e outras medidas de seguridade disuasorias definen unha paisaxe de protección e pertenza transformada noutra de inseguridade, ansiedade e medo. É unha paisaxe de redes, desde logo, pero tamén de cápsulas, de espazos pechados, escisións e discontinuidades, unha paisaxe tan capaz de exclusión como de inclusión: fluxos de capital e fluxos de información, pero tamén fluxo de corpos non desexados. Ceuta e Melilla son, quizais, arquetipos da nova cidade amurallada do futuro, o que Lieven de Cauter denomina a *civilización capsular* neomedieval, simultaneamente arcaica e hipermoderna: non vivimos na rede, escribe Lieven de Cauter, vivimos en cápsulas, cada vez máis rodeados por valos tecnolóxicos que, posto que toman como modelo o enreixado carcelaria, dobran os efectos de exclusión e reclusión: “As comunidades pechadas e os campos de detención para refuxiados ilegais reflíctense entre sei. A contrafigura da fortaleza é o campamento”¹².

Poderíamos argumentar que os valos fronteirizos de Ceuta e Melilla son para a paisaxe europea do século XXI o que as pontes, túneles e vías férreas foron para a paisaxe da segunda metade do século XIX. Do mesmo xeito que aquelas, tamén crean unha nova paisaxe, pero esta vez é unha paisaxe de secesión, unha arquitectura de exclusión, xurdida da pobreza e abertamente racial, onde determinados corpos son marcados, estigmatizados, ou eliminados. Así, estas fotografías toman como referencia as expedicións fotográficas do século XIX como as mencionadas anteriormente de Désiré Charnay, ou as viaxes fotográficas ao oeste americano de William Henry Jackson e Carleton Watkins a través dos cales empeza a tomar forma o imaxinario das terras de fronteira. Pero tamén toman como referencia os álbums de fotografías de obras públicas construídas no territorio español ao longo da segunda metade do século XIX, como os de James Clifford, Jean Laurent e José Martínez Sánchez da colección da Fundación Fondo Fotográfico da Universidade de Navarra, e que

la era del espacio, donde “nadie puede esconderse de los golpes, y ningún lugar está suficientemente lejos como para que los golpes no puedan planearse y aplicarse desde esa distancia”⁸. Bauman añade que ya no existe el *muy lejos*, ninguna tierra o territorio que pueda mantener una distancia respecto de la violencia, y que, sin esa distancia, cualquier lugar se convierte en un espacio de frontera⁹. Las estrategias militares antaño reservadas para el frente, hacen ahora un viaje de retorno hacia el centro. Michel Foucault lo denominó el *efecto boomerang*¹⁰, una especie de colonización interna, donde estrategias y técnicas típicamente coloniales vuelven a aplicarse en la gestión y el diseño de las ciudades occidentales; un *orientalismo del centro urbano*¹¹ como puede verse hoy en Tel Aviv, pero también en Londres, París o Nueva York. El concepto de Oscar Newman de *espacio defendible* se ha convertido en una condición indispensable para el diseño y la arquitectura urbanos contemporáneos, con la introducción de técnicas de *seguridad en el diseño* (*secured by design*) para impedir ataques hostiles contra edificios y espacios públicos. Tarjetas, insignias, contraseñas, fronteras electrónicas (*e-borders*), peajes por congestión y otras medidas de seguridad disuasorias definen un paisaje de protección y pertenencia transformado en otro de inseguridad, ansiedad y miedo. Es un paisaje de redes, desde luego, pero también de cápsulas, de espacios cerrados, escisiones y discontinuidades, un paisaje tan capaz de exclusión como de inclusión: flujos de capital y flujos de información, pero también flujo de cuerpos no deseados. Ceuta y Melilla son, quizá, arquetipos de la nueva ciudad amurallada del futuro, lo que Lieven de Cauter denomina la *civilización capsular* neomedieval, simultáneamente arcaica e hipermoderna: no vivimos en la red, escribe Lieven de Cauter, vivimos en cápsulas, cada vez más rodeados por vallas tecnológicas que, puesto que toman como modelo la verja carcelaria, doblan los efectos de exclusión y reclusión: “Las comunidades cerradas y los campos de detención para refugiados ilegales se reflejan entre si. La contrafigura de la fortaleza es el campamento”¹².

Podríamos argumentar que las vallas fronterizas de Ceuta y Melilla son para el paisaje europeo del siglo XXI lo que los puentes, túneles y vías férreas fueron para el paisaje de la segunda mitad del siglo XIX. Al igual que aquellas, también crean un *nuevo* paisaje, pero esta vez es un paisaje de secesión, una arquitectura de exclusión, surgida de la pobreza y abiertamente racial, donde determinados cuerpos son marcados, estigmatizados, o eliminados. Así, estas fotografías toman como referencia las expediciones fotográficas del siglo XIX como las mencionadas anteriormente de Désiré Charnay, o los viajes fotográficos al oeste americano de William Henry Jackson y Carleton Watkins a través de los cuales empieza a tomar forma el imaginario de las tierras de frontera. Pero también toman como referencia los álbums de fotografías de obras públicas construidas en el territorio español a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, como los de James Clifford, Jean Laurent y José Martínez Sánchez de la colección de la Fundación Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra, y que registran el proceso de modernización del territorio español. La

rexistran o proceso de modernización do territorio español. A finalidade destes dous percorridos fotográficos polas paisaxes definidas polos valos fronteirizos de Ceuta e Melilla é dar testemuño deses lugares, darlles máis visibilidade, e contextualizalos histórica e politicamente. As fotografías tomáronse ao longo de toda a extensión dos valos fronteirizos, de mar a mar, no lado español mirando cara ao Sur, cara a Marrocos, dentro dos límites autorizados desde onde se poden tomar fotografías. Pensei que estas paisaxes fronteirizas tiñan que ser fotografadas desde puntos de acceso público, sen mediación nin intimación coas institucións que as regulan. Neste sentido, as fotografías non mostran puntos de vista inhabituais nin visións ocultas tomadas *desde dentro*, senón a presenza cotiá coa que ambos os lados están habituados a vivir. Son, na súa maior parte, vistas abertas dunha paisaxe desordenada, moldeada por séculos de desacordos, de fronteiras móbiles, liñas defensivas recolocadas, comunidades divididas e tecnoloxías militares desiguais. En resposta á súa falta de visibilidade, estas dúas series fotográficas pretenden ser declaracións cara a unha cartografía política dos valos fronteirizos de Ceuta e Melilla como o verdadeiro confín de Europa. Estas son, talvez, as obras públicas contemporáneas que mellor poden definir, como monumentos á desigualdade, a paisaxe europea do século XXI.

Xavier Ribas, 2011

finalidad de estos dos recorridos fotográficos por los paisajes definidos por las vallas fronterizas de Ceuta y Melilla es dar testimonio de esos lugares, darles más visibilidad, y contextualizarlos histórica y políticamente. Las fotografías se tomaron a lo largo de toda la extensión de las vallas fronterizas, de mar a mar, en el lado español mirando hacia el Sur, hacia Marruecos, dentro de los límites autorizados desde donde se pueden tomar fotografías. Pensé que estos paisajes fronterizos tenían que ser fotografiados desde puntos de acceso público, sin mediación ni intimación con las instituciones que los regulan. En este sentido, las fotografías no muestran puntos de vista inhabituales ni visiones ocultas tomadas *desde dentro*, sino la presencia cotidiana con la que ambos lados están habituados a vivir. Son en su mayor parte vistas abiertas de un paisaje desordenado, moldeado por siglos de desacuerdos, de fronteras móviles, líneas defensivas reubicadas, comunidades divididas y tecnologías militares desiguales. En respuesta a su falta de visibilidad, estas dos series fotográficas pretenden ser declaraciones hacia una cartografía política de las vallas fronterizas de Ceuta y Melilla como el verdadero confín de Europa. Estas son, tal vez, las obras públicas contemporáneas que mejor pueden definir, como monumentos a la desigualdad, el paisaje europeo del siglo XXI.

Xavier Ribas, 2011

- 1 Said Saddiki, "Ceuta and Melilla Fences: a EU Multidimensional Border?", documento presentado na conferencia anual da Canadian Political Science Association, Ottawa, 2010 [en liña], <<http://www.cpsa-acsp.ca>>.
- 2 Xavier Ferrer-Gallardo, "Theorizing the Spanish-Moroccan Border Reconfiguration: Framing a Process of Geopolitical, Functional and Symbolic Rebordering", *CIBR Electronic Working Paper Series*, 2006 [en liña], <<http://www.qub.ac.uk>>.
- 3 En liña: <<http://www.politicaequator.org/>>.
- 4 Joseph Stiglitz, *Globalization and its Discontents*, Penguin Books, Londres, 2002.
- 5 Saskia Sassen, *Guests and Aliens*, The New Press, Nova York, 1999, p. 4.
- 6 David Bate, *Photography*, Berg, Oxford, 2009, p. 98.
- 7 Saskia Sassen, op. cit., p. 41.
- 8 Zygmunt Bauman *Society Under Siege*, Polity Press, Cambridge, 2002, p. 88.
- 9 Ibid., p. 90.
- 10 Michel Foucault, *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France, 1975-76*, Allen Lane, Londres, 2003, p. 103. Citado en Stephen Graham, *Cities Under Siege. The New Military Urbanism*, Verso, Londres, 2010, p. xvii.
- 11 S. Howell e A. Shryock, "Cracking Down on Diaspora: Arab Detroit and America's 'War on Terror'", *Anthropological Quarterly*, núm. 76, vol. 3, 2003, pp. 443-462. Citado en Stephen Graham, op. cit., p. xix.
- 12 Lieven de Cauter, *The Capsular Civilization. On the City in the Age of Fear*, NAI Publishers, Róterdam, 2004, p. 49.

- 1 Said Saddiki, "Ceuta and Melilla Fences: a EU Multidimensional Border?", documento presentado en la conferencia anual de la Canadian Political Science Association, Ottawa, 2010 [en línea], <<http://www.cpsa-acsp.ca>>.
- 2 Xavier Ferrer-Gallardo, "Theorizing the Spanish-Moroccan Border Reconfiguration: Framing a Process of Geopolitical, Functional and Symbolic Rebordering", *CIBR Electronic Working Paper Series*, 2006 [en línea], <<http://www.qub.ac.uk>>.
- 3 En línea: <<http://www.politicaequator.org/>>.
- 4 Joseph Stiglitz, *Globalization and its Discontents*, Penguin Books, Londres, 2002. Trad. cast.: *El malestar en la globalización*, trad. Carlos Rodríguez Braun, Taurus, Madrid, 2003.
- 5 Saskia Sassen, *Guests and Aliens*, The New Press, Nueva York, 1999, p. 4.
- 6 David Bate, *Photography*, Berg, Oxford, 2009, p. 98.
- 7 Saskia Sassen, op. cit., p. 41.
- 8 Zygmunt Bauman *Society Under Siege*, Polity Press, Cambridge, 2002, p. 88. Trad. cast.: *La sociedad sitiada*, FCE, Buenos Aires, 2004.
- 9 Ibid., p. 90.
- 10 Michel Foucault, *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France, 1975-76*, Allen Lane, Londres, 2003, p. 103. Citado en Stephen Graham, *Cities Under Siege. The New Military Urbanism*, Verso, Londres, 2010, p. xvii. Trad. cast.: *Hay que defender la sociedad: curso del College de France (1975-1976)*, trad. Horacio Óscar Pons, Akal, Madrid, 2003.
- 11 S. Howell y A. Shryock, "Cracking Down on Diaspora: Arab Detroit and America's 'War on Terror'", *Anthropological Quarterly*, núm. 76, vol. 3, 2003, pp. 443-462. Citado en Stephen Graham, op. cit., p. xix.
- 12 Lieven de Cauter, *The Capsular Civilization. On the City in the Age of Fear*, NAI Publishers, Róterdam, 2004, p. 49.



Ana Teresa Ortega: *Sen título (Elias Canetti)*, 2000. Colección particular. © Ana Teresa Ortega, VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

ESKO MÄNNIKKÖ

Esko Männikkö (Pudasjärvi, Finlandia, 1959) desenvolveu un estilo documental a medio camiño entre o antropolóxico e o social. As súas primeiras series abordaron concisos retratos nas súas casas de homes e mulleres do norte de Finlandia, de onde é orixinario. Entre 1989 e 1995, e en colaboración con Pekka Turunen, abordou as paisaxes devastadas pola explotación e a minaría intensiva nos territorios da península de Kola, tras o afundimento da Unión Soviética, pero tamén a realidade desarticulada das comunidades e os individuos que alí viven. A súa obra foi apreciada pola empatía cos personaxes dos seus retratos así como por unha intensa saturación da cor. As súas fotografías distínguense porque son enmarcadas con molduras antigas, adquiridas en mercados de vello. O fotógrafo selecciona o marco en función do tipo de imaxe, buscando unha fusión que converte naturalmente o marco en parte integrante da obra. As pezas da Fundación RAC que se mostran nesta exposición, pertencen a un traballo titulado *Mexas* que foi realizado en Texas, moi preto da fronteira mexicana, en 1996. Estes retratos amosan a porosidade da fronteira a pesar da dureza das leis de inmigración e dos muros de control.

ANA TERESA ORTEGA

A obra de Ana Teresa Ortega (Valencia, 1952) estivo marcada desde os seus inicios nos anos oitenta por unha vontade de deconstrución da materialidade e obxectividade da fotografía

ESKO MÄNNIKKÖ

Esko Männikkö (Pudasjärvi, Finlandia, 1959) ha desarrollado un estilo documental a medio camino entre lo antropológico y lo social. Sus primeras series abordaron escuetos retratos en sus casas de hombres y mujeres del norte de Finlandia, de donde es originario. Entre 1989 y 1995, y en colaboración con Pekka Turunen, abordó los paisajes devastados por la explotación y la minería intensiva en los territorios de la península de Kola, tras el hundimiento de la Unión Soviética, pero también la realidad desarticulada de las comunidades y los individuos que allí viven. Su obra ha sido apreciada por la empatía con los personajes de sus retratos así como por una intensa saturación del color. Sus fotografías se distinguen porque son enmarcadas con molduras antiguas, adquiridas en mercados de viejo. El fotógrafo selecciona el marco en función del tipo de imagen, buscando una fusión que convierte naturalmente al marco en parte integrante de la obra. Las piezas, de la Fundación RAC, que se muestran en esta exposición, pertenecen a un trabajo titulado *Mexas* que fue realizado en Texas, muy cerca de la frontera mexicana, en 1996. Estos retratos muestran la porosidad de la frontera a pesar de la dureza de las leyes de inmigración y de los muros de control.

ANA TERESA ORTEGA

La obra de Ana Teresa Ortega (Valencia, 1952) ha estado marcada desde sus inicios en los años ochenta por una voluntad de deconstrucción de la materialidad y objetividad de la



Yolanda Herranz: *Tener poder. Poder tener. Proxecto Tomar la palabra*, 1996. Colección CGAC

co fin de investigar coa apropiación de imaxes e coas posibilidades escultóricas e instalativas dun medio que é bidimensional. Ademais a súa obra estivo moi pendente de como a imaxe organiza o espazo e se relaciona con el: tanto nas súas obras como nas súas instalacións utilizou a proxección e a transparencia.

Entre 2000 e 2003 Ana Teresa Ortega realiza unha serie titulada *Pensadores* e opera proxectando sobre espazos arquitectónicos baleiros de lugares públicos os rostros, os retratos, de escritores e pensadores do século XX. Esta serie, que se vincula estreitamente con traballos anteriores nos que aborda a condición do exilio, textos e bibliotecas, enmárcase no contexto dunha reflexión de longo alcance sobre a memoria, a memoria histórica e o drama da historia do século XX, que continuará noutros proxectos sucesivos como o que documenta os lugares de detención e fusilamento da represión franquista.

Vinculado dalgunha maneira coa serie de pensadores, hai que considerar o proxecto que realiza en 2000 para *Vigovisións* da Fotobienal de Vigo, no que sitúa en valos publicitarios os retratos de escritores galegos que sufriron o exilio como Luís Seoane, Rafael Dieste, Ánxel Fole ou Celso Emilio Ferreiro. Da serie *Pensadores*, o CGAC posúe *James Joyce* e *Emil Cioran*. Nunha entrevista con Enric Mira en 2006, a artista comenta: "Para min son pensadores que dalgunha maneira representan o século que concluíu. Estes autores, a través da súa escritura, defendieron

fotografía con el fin de investigar con la apropiación de imágenes y con las posibilidades escultóricas e instalativas de un medio que es bidimensional. Además su obra ha estado muy pendiente de cómo la imagen organiza el espacio y se relaciona con él: tanto en sus obras como en sus instalaciones ha utilizado la proyección y la transparencia.

Entre 2000 y 2003 Ana Teresa Ortega realiza una serie titulada *Pensadores* y opera proyectando sobre espacios arquitectónicos vacíos de lugares públicos los rostros, los retratos, de escritores y pensadores del siglo XX. Esta serie, que se vincula estrechamente con trabajos anteriores en los que aborda la condición del exilio, textos y bibliotecas, se enmarca en el contexto de una reflexión de largo alcance sobre la memoria, la memoria histórica y el drama de la historia del siglo XX, que continuará en otros proyectos sucesivos como el que documenta los lugares de detención y fusilamiento de la represión franquista.

Vinculado de alguna manera con la serie de pensadores, hay que considerar el proyecto que realiza en 2000 para *Vigovisións* de la Fotobienal de Vigo, en el que sitúa en vallas publicitarias los retratos de escritores gallegos que sufrieron el exilio como Luis Seoane, Rafael Dieste, Ánxel Fole o Celso Emilio Ferreiro. De la serie *Pensadores*, el CGAC posee *James Joyce* y *Emil Cioran*. En una entrevista con Enric Mira en 2006, la artista comenta: "Para mí son pensadores que de alguna manera representan el siglo que ha concluido. Estos autores, a través de su escritura, defendieron

valores diferentes aos considerados oficiais. Moitos deles representan o drama que viviron os nosos pobos esmagados polo terror e a represión ideolóxica no último século, pero a censura non conseguiu conter as súas voces. O labor que desenvolveron representa a liberdade, a intelixencia, a esperanza, e a capacidade de compromiso. (...) [Sinalalos] é sacar á luz o seu pensamento e mostrar os ensinamentos das súas reflexións nunha época como a nosa marcada como está por unha gran homoxeneización nas ideas”.

YOLANDA HERRANZ

A través dunha liña de investigación escultórica, esta artista e profesora da Facultade de Belas Artes de Pontevedra reflexiona sobre as estratexias de conformación da lingua e sobre os principios ideolóxicos implícitos nela.

A lingua contén múltiples paradoxos que Yolanda Herranz (Baracaldo, 1957) analiza e evidencia na súa obra. A simple inversión da orde das palabras faise pensar nos significados ocultos ou obscuramente evidentes (tanto ten) das palabras e dos feitos.

Cunha economía de medios evidente, a artista consegue facernos chegar unha idea moi clara a través dun procedemento contundente: a orde dos factores si que altera o produto.

valores diferentes a los considerados oficiales. Muchos de ellos representan el drama que han vivido nuestros pueblos aplastados por el terror y la represión ideológica en el último siglo, pero la censura no consiguió contener sus voces. La labor que desarrollaron representa la libertad, la inteligencia, la esperanza, y la capacidad de compromiso. (...) [Señalarlos] es sacar a la luz su pensamiento y mostrar las enseñanzas de sus reflexiones en una época como la nuestra marcada como está por una gran homogeneización en las ideas”.

YOLANDA HERRANZ

A través de una línea de investigación escultórica, esta artista y profesora de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra reflexiona sobre las estrategias de conformación de la lengua y sobre los principios ideológicos implícitos en ella.

La lengua contiene múltiples paradojas que Yolanda Herranz (Baracaldo, 1957) analiza y evidencia en su obra. La simple inversión del orden de las palabras nos hace pensar en los significados ocultos u obscuramente evidentes (tanto da) de las palabras y los hechos.

Con una economía de medios evidente, la artista consigue hacernos llegar una idea muy clara a través de un procedimiento contundente: el orden de los factores sí que altera el producto.

State of Exception

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.

The work of diverse artists present in the collection proposes a critical vision, difficult and uncomfortable in the current historical moment, where fear, terrorism, war and its memories, emigration and exile keep us on the edge of a knife. What is at stake is the permanence and strengthening of an open society focused on rights and democracy in the face of threats that include jihadism, religious communitarianism, xenophobia, racism and intolerance as well as approaches that democratic states themselves employ.

The exhibit deals with the dangers of permanent 'states of exception' that serve as a shelter that sacrifices liberty for security. Based on the work of Johan Grimonprez about the history of airplane hijackings since the sixties and seventies, *Dial H-I-S-T-O-R-Y*, the display tries to explore the problems in recent history, like the impact of 911 (Thomas Ruff), the debate over human rights and their violation (Thomas Locher), the military implosion of the Middle East in the Syria-Lebanon space (Walid Raad, Jaicer Salloum, Valentín Vallhonrat), the impact of immigration, walls and fences and the integration of immigrants (Xavier Ribas, Eskö Männikkö) and the protection of our civilization represented by writers and philosophers (Ana Teresa Ortega). The display further proposes a series of documentary videos about the walls and fences erected in the world from an ideological and political perspective (Berlin, Gorica, Nicosia, etc.), as well as a small, direct-access library that will allow the visitors to consult an indispensable bibliography to understand the political challenges of our time.

THOMAS RUFF

Jpeg NY 15 dates from 2007, the year when Thomas Ruff (Zell am Harmesbach, Germany, 1958) decided to bring to an end his series of *Jpegs* which he had started in 2001, when the artist happened to be in New York during the 9-11 attacks and took a large number of photographs which turned out to be exposed. This led him to start

looking for low-resolution Internet images and to play with them by enlarging the pictures to extreme sizes. The result was a disruption of their meaning and a re-stylisation, by means of distance, of an image of horror.

The German artist made regular use of this method afterwards, replacing his prior concern for issues such as the perception of the architectural, the portraiture of anonymous characters and the notion of urban landscape, undertaken with a treatment similar to the night vision broadcasting used in the Gulf War. He also began to use Internet images in a series about the nude. Ruff has always been very interested in the value of technique, the qualities of the photographic image and scale.

It is precisely the scale that initially overawes us about *Jpeg NY 15*. Measuring nearly three metres high by two long it draws our attention and immediately enthralls us. It is one of those terrible images taken from the air of the buildings falling down, seen precisely at the moment of collapsing: a large column of ashes and dust ascending and a cloud expanding horizontally, dwindling the adjacent skyscrapers.

Notwithstanding the terrible consequences behind the image, its effect is impressive. The grey of the city and of the collapse contrasts with the Hudson river in purplish tones, composing a moving and beautiful, lyrical and unforgettable view. The photographic distance resulting from the aerial view is somewhat reminiscent of the burning petrol station we saw in Hitchcock's *The Birds*, but here with the addition of the technical aberration. The enlargement of the low-resolution image brings the pixel structure of its atomic reality to the fore, allowing us to look at a fiction of reality and at a plane of abstraction that is a by-product of the use of technology.

In this regard, Thomas Ruff's reflection tries to trace the ambiguity of the photographic capturing of reality. An image that may be either beautiful or horrific, objective or loaded with subjectivity, real or responding to a fictional tableau. *Jpeg NY 15* is all rolled into one: a crime and a beautiful landscape seen from the air, a visual sign where the unforgiving enlargement of an image seen a thousand times before brings its contradictions to the surface, as if in a window looking onto reality.

Abel H. Pozuelo
Courtesy of CA2M

THOMAS LOCHER

Thomas Locher (Munderkingen, Germany, 1956) has been considered one of the pioneers of neo-conceptual art. His work casts a critical eye that applies the image of outlines, corrections and drafts to printed texts, with heavy historic and political symbolism. In this manner, he establishes a fruitful connection between the budgets of the philosophy of language, conventional grammatical analysis, and the logical order of the clause, with texts of a legal or economic

nature that determine and reveals social and everyday life. He does all of this through an aesthetic formulation that involves at once a highly concrete idea of painting and the use of photography, of text as the object and of the installation.

Additionally, the textual analysis in visual format contemplated as a work methodology enables him to tackle matters related to the history of cultural institutions, such as museums or art centres, and to the transmission and validity of the ideas, which contributes to a keen revision of institutional critique from a political standpoint.

The piece in the exhibition, from the ARCO Collection, belongs to a series of works that take into consideration various articles of the Universal Declaration of Human Rights. This piece expresses the rhetoric contradictions and objections of the article that refers to refugees and the right to asylum, a matter of great importance as it constitutes the foundation upon which Europe was built and has been relevant for decades due to successive humanitarian crises, from the wars in the Balkans to the present-day war against everyone in Syria.

Santiago Olmo

JAYCE SALLOUM & WALID RAAD

Talaeen a Junuub (Up to the South) is an oblique, albeit powerful documentary that examines the current conditions, politics, and economics of South Lebanon. The tape focuses on the social, intellectual, and popular resistance to the Israeli occupation, as well as conceptions of 'the land' and culture, and the imperiled identities of the Lebanese people. Simultaneously, the tape self-consciously engages in a critique of the documentary genre and its traditions.

'This documentary represents a new trend in artistic creativity in the Arab World. It sets new standards for political documentaries covering political turmoil in the region. Not ones to use clichés and ideological dogmas, these young artists approach the subject of South Lebanon with sensitivity and political maturity. They avoid the heavy political propagation which is evident in movies of this kind. They let the people (refreshingly not only males, but men and women) speak and they let them speak in the diversity of their roles and lifestyles. This documentary is recommended for the experts and for the novices. Those who know and those who want to know about the subject matter will learn from this documentary.'

As'ad Abu Khalil
Assistant Professor Political Science, California State University,
Stanislaus/Research Fellow, UC Berkeley

VALENTÍN VALLHONRAT

Ornamental Photography. Hunting Scenes

Valentín Vallhonrat has worked from the beginning of his career in a project that visually analyzes representational models.



Jayce Salloum & Walid Raad: *Talaeen a Junub (Up to the South)*, 1993.
CGAC Collection

The works in his exposition belong to a series titled *Escenas de caza* (Hunting Scenes), which appears to consist of an extensive series of photographs of warplanes, fighter jets and landscapes of landing strips. The models selected here are a Chukoi 35, manufactured in Russia, and a Swedish Saab. The former is the one that today bombs Daesh positions in Syria, but it is also an inheritor of the legacy of the mythical Soviet MIG, a fighter jet that participated under the Syrian flag in what were perhaps the last few air duels, against Mirage, patented by France and under the Israeli flag, in the Yom Kipur war. The Saab is actually designed based on the Mirage models of the nineteen-sixties and seventies.

This series, with a documentary style that has a strong pictorial character in terms of color and light, is part of a wider project, both visual and reflective of the devices and representational models that produce iconic images of power. Valentín Vallhonrat took on this project in the framework of a reevaluation of nineteenth-century photography; its result, under the title *Fotografía ornamental* (Ornamental Photography), is to be part of the *Tender puentes* (Building Bridges) program, a project currently in the making that presents cross dialogues between current photographers and nineteenth-century photography, at the Museum of the University of Navarra.

The starting point for the project is a cataloguing of the Armería Real (Royal Armory) of Madrid, performed by Charles and Jane Clifford during the eighteen-sixties from then on, the overlap between the military and power begins to clearly stand out, while photography shows us power as ornament. The device itself has altered the image and the signification itself of power: airplanes and helicopters appear as winged monsters or sinister coleoptera.

The images of the fighter jets, seen as aesthetic weapons of 'mass destruction', place us in a strange space and a 'state of exception'. The gaze takes place within the contradiction of ethical awareness,

in the paradox of technological beauty that is nevertheless a source of absolute destruction.

The central theme is thus not so much power as a symbol, but the need for the power of destruction to impose itself and for it to appear as a mighty steeled 'angel of extermination'.

Santiago Olmo

XAVIER RIBAS

Invisible Structures

Estructuras invisibles [2] is constructed as a grid of 30 images showing naked empty ground and desolated landscapes. These are images of the site of the contemporary Maya village of Panabaj, next to the Atitlan lake in Guatemala, which was buried under a mudslide on the night of the 5th of October 2005. A few days later, after having lost all hope of recovering buried bodies, the site was declared a mass grave. It is estimated that about eight hundred people are still buried under the mud. When these images were taken in March 2006, one could still see the remains of what happened there since the village was buried: traces of diggings, mounds of mud, small shrines, footprints, markers of where households and properties once stood, now waiting to be rebuilt on the same spot, five metres above the old ones. The ancient Maya buried their dead in the domestic compounds; here contemporary Maya will build new homes on top of a mass grave.

The Border Fences of Ceuta and Melilla: A Landscape of the Future?

We thought the network society and informational capitalism was seamless, but we see more of these crude and cruel stitches than before, where the haves and have-nots are brutally kept apart. The walls of Ceuta, Palestine, Tijuana prove that our world is not a smooth corporate network society but a striated space of fortresses, enclaves and capsules.

Lieven de Cauter, *A Cyberpunk Landscape: Snapshots of the 'Mad Max Phase of Globalization'*, 2008

Ceuta and Melilla are arguably two of the most contested territories in Europe. Inscribed with a specific history of military occupation lasting over five centuries, these two Spanish enclaves on the Mediterranean coast of North Africa have been protected since 1993 by highly militarized border fences. These borders are like 'multifaceted fault-lines,'¹ defining at once a colonial/national boundary between Spain and Morocco, an economic boundary between Europe and Africa, a geopolitical boundary between North and South, and a religious boundary between Christianity and Islam.² The two territories are part of what architect Teddy Cruz defines as the 'political equator'³ that separates the functional core of global capitalism from the rest of the world saturated with poverty, armed conflicts and political violence.

The two enclaves date back to the fifteenth century, when Ceuta in 1415 and Melilla in 1497 were seized from Morocco by Portugal

and Spain (Ceuta later became Spanish territory on the signing of a treaty with Portugal in 1668). Since the decolonization of Morocco by France and Spain in 1956 and the problematic handing over of the Saharan territories under Spanish rule in 1975, the situation of the two enclaves has remained an unresolved colonial issue. Spain argues that Ceuta and Melilla had been an integral part of the Spanish territory long before the colonial protectorate. Morocco, however, points to the fact that the two cities are in North Africa and surrounded by Moroccan territory. This dispute became even more pertinent in 1986 when Spain entered the European Economic Community (later European Union), making Ceuta and Melilla the only EU territories in continental Africa. These two territorial borders, which had been quite fluid and permeable for decades, are now the way for migrants in Africa to enter EU territory without crossing the sea. The fencing of the two Spanish cities in 1993 was a response to the increasing number of unauthorized border crossings. Following mass storming of the security fences in September 2005, the fences were doubled and raised from three to six metres high, with tear gas sprinklers and three-dimensional detection cables in the space in between, surveillance cameras, and sound, movement and heat sensors. These technological fences can be monitored by the Spanish border patrols from a central surveillance room, while on the other side, and funded by the EU, the Moroccan army has set up numerous old fashioned sentry posts and military camps, as if laying siege to their own country, to invigilate the southern approach to borders it doesn't even recognize as legitimate, but sees as a residue of colonial impositions.

In its desire to expand to new territories, and later to withdraw from them, Europe left a very poor legacy in many parts of the world: with a few exceptions formerly colonized territories have not done very well. In the nineteen-eighties economic globalization was widely seen as the way forward to reduce the gap between centre and periphery, to eliminate poverty and to make life better for most, and everywhere. But this, again, is proving not to be the case: instead of diminishing, poverty is on the rise, and the gap between rich and poor is increasing. According to Joseph Stiglitz the failure of globalization to deliver these expectations is due to unequal, inadequate and undemocratic international trade agreements (more like impositions) orchestrated by the International Monetary Fund, the World Bank, and the World Trade Organization, which result in the circulation of enormous capital revenues one way, and financial debt obligations the other.⁴ Back in 1996, Saskia Sassen wrote that 'the context in which efforts to stop immigration assume their distinct meaning is the current transnationalization of flows of capital, goods, information, and culture.'⁵ The failure of globalization is clearly manifested in these asymmetric attitudes towards the free circulation of goods and capital and the free circulation of people. The fences of Ceuta and Melilla suggest that the dream of the utopia of the global village, of a seamless world of shared experiences, equal rights and equal access, is over. Instead, the enclave, the gated space, and the fence emerge as the



Xavier Ribas: *Estructuras invisibles 2 (Barro)*, 2006. CGAC Collection. © Xavier Ribas, VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

new paradigms of the twenty-first century architecture and urbanism, a sign that the capitalist modern project has not worked out that well.

The capitalist modern project is partly built on the territorial expansion of the nineteenth century and the public works associated with that. The photographic legacy of that process is considerable, and therefore it is possible to trace parallels between this making of a new landscape and the development of photographic representation of the land. Early landscape photographs were often as much about the public works constructed to traverse the land as they were about a specific geography. In those photographs bridges, tunnels and railroads represented a notion of expanding territories, of movement, trajectories and shifting perspectives. But they were also about the reasons and inclinations for travel, what was entailed at the end of the journey: exotic cultures, ancient civilizations, natural resources, commerce, empire... They were a manifestation of the desire to open up the territory (to reach and to be reached), to connect places and to bring them closer to each other. Photographic expeditions were complex enterprises based on distance and encounters with the mission of producing factual representations for the purpose of knowledge of geological, cultural, or scientific significance. In Europe these territories were the very edges of the continent, East and South, and the overseas colonies. But, more often than not, the photographic expeditions

were, directly or indirectly, connected to colonial processes with political, military and economic implications. Désiré Charnay's photographic expedition to Madagascar in 1863 is an example of the connection between photography and colonial expansion, as is his album *American Cities and Ruins* (1863) 'dedicated to His Majesty the Emperor Napoleon the Third.' Photographic surveys which were part of multidisciplinary geographical explorations under the auspice of government processes of colonial expansion, inevitably offered 'positions caught up in power relations.'⁶ Coincidentally, as Saskia Sassen points out, in the Europe of the late nineteenth century, public works were mostly constructed by migrant workers that travelled far away from their place of origin, moving with their families from one site to another. Carving tunnels and building bridges was labour intensive and time consuming, so much so that it required the setting up of temporary camps that moved with the work from site to site.⁷ Although this world of migrant workers and migrant communities hardly ever appears in the photographic records of those nineteenth century 'new' landscapes, the bridges, tunnels, roads, and railways built by them could be seen as the disconnected elements, like punctuations, of another geography of migration.

However, at the height of a globalized world, the twenty-first century seems to be more concerned with enclosing space, gating communities and fencing cities. Zygmunt Bauman calls it the 'end of the era of space,' where 'no one can hide from blows, and

nowhere is so far away that blows cannot be plotted and delivered from that distance,'⁸ Bauman's argument follows that there is no 'far-away' anymore, no land or territory that can keep a distance from violence, and that, without that distance, everywhere becomes a frontier-land.⁹ Military strategies once reserved for the front line are now making a reverse trip back to the centre. Michel Foucault called it the 'boomerang effect,'¹⁰ a sort of internal colonization, where typically colonial strategies and techniques are being brought back into the management and design of western cities; an 'inner city Orientalism'¹¹ as can be seen today in Tel Aviv, but also in London, Paris, or New York. Oscar Newman's notion of 'defensible space' has become a prerequisite for contemporary urban design and architecture, introducing 'secured by design' techniques to prevent dissident attacks on buildings and public spaces. Tags, pins, passwords, e-borders, congestion charges, and dissuasive security measures: they define a landscape of securization and membership turned into one of disassurance, anxiety and fear. It is a landscape of networks, certainly, but also of capsules, of enclosed spaces, scissions and discontinuities, a landscape as capable of exclusion as it is of inclusion: of flows of capital and flows of information, but also flows of unwanted bodies. Ceuta and Melilla are, perhaps, archetypes of the new walled city of the future, what Lieven de Cauter calls the neo-medieval 'capsular civilization,' simultaneously archaic and hypermodern: We don't live in the network, writes Lieven de Cauter, we live in capsules, increasingly surrounded by technological fences that, because they take as a model the prison fence, mirror the effects of exclusion and seclusion: 'Gated communities and detention camps for illegal refugees mirror each other. The counterpart of the fortress is the camp.'¹²

It could be argued that the border fences of Ceuta and Melilla are to the European landscape of the twenty-first century what bridges, tunnels and railroads were to the landscape of the late nineteenth century. Like them, they also make a 'new' landscape, but this time it is a landscape of secession, an architecture of exclusion, emerging from poverty and overtly racialized, where certain bodies are marked out, stigmatized, or eliminated. The aim of these two photographic journeys through the landscapes defined by the border fences of Ceuta and Melilla is to bear witness to these places, to give them more visibility, and to contextualize them historically and politically. The photographs were taken along the whole length of the border fences, from sea to sea, on the Spanish side looking south towards Morocco, within the limits of authorized photography. I believed that these border landscapes had to be photographed from public access points, without mediation or intimacy with the institutions that regulate them. In this respect, the photographs don't offer unusual vantage points or hidden inside views, but the quotidian presence that both sides are used to living with. They are mostly open views of a messed up landscape shaped by centuries of disagreement, of mobile borders, relocated defensive lines, divided communities and differential military

technologies. As a response to their lack of visibility, these photographs intend to be statements towards a political cartography of the border fences of Ceuta and Melilla as the very edge of Europe. These two border fences are, perhaps, the contemporary public works that can best define, like monuments to inequality, the European landscape of the twenty-first century.

Xavier Ribas, 2011

- 1 Said Saddiki, 'Ceuta and Melilla Fences: a EU Multidimensional Border?', paper presented at the Canadian Political Science Association 2010 annual conference, Ottawa [on line], <<http://www.cpsa-acsp.ca>>.
- 2 Xavier Ferrer-Gallardo, "Theorizing the Spanish-Moroccan Border Reconfiguration: Framing a Process of Geopolitical, Functional and Symbolic Rebordering", *CIBR Electronic Working Paper Series*, 2006 [on line], <<http://www.cpsa-acsp.ca/papers-2010/Saddiki.pdf>>.
- 3 On line: <<http://www.politicaequator.org/>>.
- 4 Joseph Stiglitz, *Globalization and its Discontents*, Penguin Books, London, 2002.
- 5 Saskia Sassen, *Guests and Aliens*, The New Press, Nueva York, 1999, p. 4.
- 6 David Bate, *Photography*, Berg, Oxford, 2009, p. 98.
- 7 Saskia Sassen, op. cit., p. 41.
- 8 Zygmunt Bauman *Society Under Siege*, Polity Press, Cambridge, 2002, p. 88.
- 9 Ibid., p. 90.
- 10 Michel Foucault, *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France, 1975-76*, Allen Lane, London, 2003, p. 103. Quoted in Stephen Graham, *Cities Under Siege. The New Military Urbanism*, Verso, London, 2010, p. xvii.
- 11 S. Howell y A. Shryock, 'Cracking Down on Diaspora: Arab Detroit and America's "War on Terror"', *Anthropological Quarterly*, no. 76, vol. 3, 2003, p. 443-462. Quoted in Stephen Graham, op. cit., p. xix.
- 12 Lieven de Cauter, *The Capsular Civilization. On the City in the Age of Fear*, NAI Publishers, Rotterdam, 2004, p. 49.

ESKO MÄNNIKKÖ

Esko Männikkö (Pudasjärvi, Finland, 1959) has developed a documentary style halfway between the anthropological and the social. His first series were concise portraits of men and women in their houses in northern Finland, where he is originally from. Between 1989 and 1995, in collaboration with Pekka Turunen, he took on landscapes devastated by exploitation and intensive mining in the Kola peninsula, after the fall of the Soviet Union, but also the reality of the communities and individuals that live there. His pieces have been appreciated for their empathy with the characters portrayed as well as their intense color saturation. His photographs stand out because they are mounted in antique frames, acquired in antiques shops. The photographer selects the frame depending on the type of image, seeking a fusion that transforms the frame into a component of the piece. The pieces from the RAC Foundation that are on display in this exhibition belong to a work titled *Mexas*, made in Texas, very close to the Mexican border, in 1996. These portraits show how porous the border is, despite the hardness of immigration laws and walls to prevent it.

ANA TERESA ORTEGA

Ana Teresa Ortega's pieces have been characterized since their very beginning in the eighties by a willful deconstruction of materiality and objectuality in photography with the goal of investigating the appropriation of images and the sculptural and installative possibilities of a two-dimensional medium. Furthermore, her work is very conscious of how the image organizes the space and relates to it: both her pieces as well as her installations have employed projection and transparency.

Between 2000 and 2003 Ana Teresa Ortega (Valencia, Spain, 1952) created a series called *Pensadores* (Thinkers), which project in empty architectural spaces the faces, the portraits, of writers and thinkers of the twentieth century. This series, tightly linked with previous pieces dealing with exile, texts and libraries, is framed within the context of a far-reaching reflection on memory, historical memory and the drama of twentieth-century history, which would continue in later projects like the one documenting detention and execution places of the Franco-era repression.

Somehow linked with the *Pensadores* series, the project she did in 2000 for *Vigovisións* of the Vigo Photography Biennial must be mentioned. Here she posted in advertising fences the portraits of Galician writers who were exiled, such as Luis Seoane, Rafael Dieste, Ánxel Fole and Celso Emilio Ferreiro. From the *Pensadores* series, the CGAC owns *James Joyce* and *Emil Cioran*. In a 2006 interview with Enric Mira, the artist said: 'For me these are thinkers that, in some way, represent the century that has just ended. These authors, through their writing, defended values differing from those considered official. Many of them represent the drama that our people have lived through, crushed by terror and ideological repression in the last century, but censorship did not manage to contain their voices. Their works represent liberty, intelligence, hope and the capacity for commitment. [...] (To point them out) is to put their thoughts in the spotlight and showing the teachings of their reflections in a time like ours, noted for a great homogenization of ideas.'

YOLANDA HERRANZ

Through a sculptural research line, this artist and professor of the Faculty of Fine Arts in Pontevedra reflects on the strategies of conformation of the language and the implicit ideological principles thereof.

Language contains multiple paradoxes which Yolanda Herranz (Baracaldo, Spain, 1957) analyses and highlights in her work. The simple inversion of word order makes us think about the occult or obscenely evident (who cares?) meanings of words and facts.

With an economy of evident means, the artist manages to convey a very clear idea through an obvious sound procedure: the order of factors does matter.



Esko Männikkö: *Christina and José, San Antonio, 1997*. Private Collection.
RAC Foundation deposit



CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

DEPARTAMENTO DE PRENSA E COMUNICACIÓN

Rúa Ramón del Valle Inclán 2

15703 Santiago de Compostela

Tel.: 981 546 629 / Fax: 981 546 625

cgac.prensa@xunta.gal

www.cgac.xunta.gal



XUNTA
DE GALICIA

galicia