

COLECCIÓN CGAC 25

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

1 xuño / 30 setembro 2018

Soto, Espazo de Proxectos

Unha colección e un museo son proxectos colectivos e de longo prazo. Neles participan moitas persoas; algunhas aparecen nas notas identificadoras, pero moitísimas outras simplemente manteñen o anonimato. Un museo e a súa colección son froito do esforzo e o entusiasmo, non sempre explícito e non sempre consciente, dunha sociedade enteira. Son o resultado dunha vontade por construír a memoria compartida e un patrimonio común, que é económico, pero sobre todo simbólico. É a institución quen os impulsa como proxecto, pero é a sociedade quen os sostén, facéndoo vivos. Unha colección non é simplemente un ornato que decora espazos, senón un documento que debe ser estudado, investigado e transformado en pensamento crítico, en perspectiva visual e en dimensión vital. A arte ensina a comprender o mundo dun xeito complexo e convérteo nun espazo de discusión e de posibilidades inesperadas, utópicas.

Ao facer balance dunha colección hai sen dúbida moitos agradecementos: o primeiro é para todas as persoas que traballaron e traballan hoxe no museo, para cada unha das que asumiron a dirección, que desenvolveron un programa que, pola súa vez, contribuíu a enriquecer o proxecto, e moi especialmente a construír a colección: Antón Pulido, Gloria Moure, Miguel Fernández-Cid, Manuel Olveira e Miguel von Haffe Pérez. Tamén hai un agradecemento para todas aquelas que desde a institución pública da que depende estreitamente o museo, a Xunta de Galicia, apoiaron o proxecto e fixérono posible crendo nel. E sobre todo un agradecemento moi especial para as e os artistas, que traballaron sempre con xenerosidade e dedicación, así como para o público e a sociedade que o acolle e utiliza, sen cuxa mirada crítica e fiel o traballo do museo non tería sentido.

O 29 de setembro de 1993 o Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC) abriu as súas portas ao público, inaugurando unha exposición retrospectiva de Maruja Mallo, comisariada por Pilar



Una colección y un museo son proyectos colectivos y de largo plazo. En ellos participan muchas personas; algunas aparecen en los créditos, pero muchísimas otras simplemente mantienen el anonimato. Un museo y su colección son fruto del esfuerzo y el entusiasmo, no siempre explícito y no siempre consciente, de una sociedad entera. Son el resultado de una voluntad por construir memoria compartida y un patrimonio común, que es económico, pero sobre todo simbólico. Es la institución quien los impulsa como proyecto, pero es la sociedad quien los sostiene, haciéndolos vivos. Una colección no es simplemente un ornato que decora espacios, sino un documento que debe ser estudiado, investigado y transformado en pensamiento crítico, en perspectiva visual y en dimensión vital. El arte enseña a comprender el mundo de un modo complejo y lo convierte en un espacio de discusión y de posibilidades inesperadas, utópicas.

Al hacer balance de una colección hay sin duda muchos agradecimientos: el primero es para todas las personas que han trabajado y trabajan hoy en el museo, para cada una de las que han asumido la dirección y han desarrollado un programa, que a su vez ha contribuido a enriquecer el proyecto, y muy especialmente a construir la colección: Antón Pulido, Gloria Moure, Miguel Fernández-Cid, Manuel Olveira y Miguel von Haffe Pérez. También hay un agradecimiento para todas aquellas que desde la institución pública de la que depende estrechamente el museo, la Xunta de Galicia, han apoyado el proyecto y lo han hecho posible creyendo en él. Y sobre todo un agradecimiento muy especial para las y los artistas, que han trabajado siempre con generosidad y dedicación, así como para el público y la sociedad que lo acoge y lo utiliza, sin cuya mirada crítica y fiel el trabajo del museo no tendría sentido.

El 29 de septiembre de 1993 el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC) abrió sus puertas al público, inaugurando una exposición retrospectiva de Maruja Mallo, comisariada por Pilar

Corredoira. O edificio, proxectado polo arquitecto portugués Alvaro Siza Vieira entre 1988 e 1993, é o eixo dunha profunda remodelación urbana, en diálogo co conxunto do antigo mosteiro e igrexa de San Domingos de Bonaval, actual sede do Museo do Pobo Galego. Froito da colaboración entre Siza Vieira e a arquitecta e paisajista galega Isabel Aguirre, abordouse tamén a transformación da horta do convento nun parque que incorpora o espazo do antigo e desafectado cemiterio da cidade.

O proxecto do CGAC, impulsado desde a Xunta de Galicia, delinea unha institución entregada cara á arte contemporánea, cun programa de exposicións temporais, unha liña de publicacións, actividades educativas dirixidas a todos os públicos, unha apertura cara ás manifestacións culturais da contemporaneidade, desde o cinema ou a literatura á música, e unha colección de vocación internacional.

En 2018, celébrase o 25º aniversario da inauguración do edificio do CGAC. O museo propiamente dito, como proxecto articulado empezará un pouco máis tarde, en 1995 cando se conformen os equipos, a estrutura departamental e a primeira directora artística, Gloria Moure, comece unha programación con vontade de continuidade, ao implicarse na creación dunha colección.

Reler e revisar a historia do museo desde os diversos aspectos da súa colección ten como obxectivo poñer de relevo a importancia transformadora de modernización e de internacionalización que tivo e ten o CGAC, tanto en Galicia como no contexto español. Ademais, reler o papel desempeñado polo museo, tomando como eixe a colección, sinala como o proxecto dunha colección pública constitúe a pedra angular dunha acción coherente de construción de patrimonio e consolida toda idea de política cultural nas artes visuais. Unha colección é un proxecto fráxil, que necesita continuidade e permanente investimento e compromiso. Descoidalo pode destruílo, porque se a continuidade o reforza, a desatención ou a cicatería á hora de dotalo economicamente desestructúranlo.

Probablemente o CGAC sexa actualmente a única institución cultural galega pública centrada na arte e na cultura contemporánea cun proxecto sólido, definido, coherente, contrastado e transparente. Ese proxecto concrétase moi especificamente nunha colección, que o dota de sentido, nunha vertente investigadora, divulgadora e creadora de pensamento e de historia.

A colección do CGAC que arrinca en 1995, froito da conxunción de novas adquisicións de periodicidade anual, con depósitos de arte galega pertencentes á colección da Xunta de Galicia, preséntase como o poderoso eixe vertebrador dun proxecto artístico e cultural integral para Galicia. Desde 1995 e ata 2014 a colección da Fundación ARCO estivo depositada no CGAC e desempeñou un papel enormemente dinamizador, debido á diversidade e importancia dos seus fondos, propoñéndose ademais como un modelo de colección. Con ela, a propia colección do CGAC estivo a dialogar permanentemente. Mesmo podería afirmarse, a partir dunha análise pormenorizada, que a construción da colección do CGAC se realizou considerando, como complemento e suxeito de diálogo, a colección da Fundación ARCO. A súa marcha tras case 20 anos de vinculación ao CGAC –unha conexión que tamén se concretou mediante un considerable custo do seu

Corredoira. El edificio, proyectado por el arquitecto portugués Alvaro Siza Vieira entre 1988 y 1993, es el eje de una profunda remodelación urbana, en diálogo con el conjunto del antiguo monasterio e igrexa de San Domingos de Bonaval, actual sede del Museo do Pobo Galego. Fruto de la colaboración entre Siza Vieira y la arquitecta y paisajista gallega Isabel Aguirre, se abordó también la transformación de la huerta del convento en un parque que incorpora el espacio del antiguo y desafectado cementerio de la ciudad.

El proyecto del CGAC, impulsado desde la Xunta de Galicia, delinea una institución volcada hacia el arte contemporáneo, con un programa de exposiciones temporales, una línea de publicaciones, actividades educativas dirigidas a todos los públicos, una apertura hacia las manifestaciones culturales de la contemporaneidad, desde el cine o la literatura a la música, y una colección de vocación internacional.

En 2018, se celebra el 25º aniversario de la inauguración del edificio del CGAC. El museo propiamente dicho, como proyecto articulado empezará un poco más tarde, en 1995 cuando se conformen los equipos, la estructura departamental y la primera directora artística, Gloria Moure, da inicio a una programación con voluntad de continuidad, al implicarse en la creación de una colección.

Releer y revisar la historia del museo desde los diversos aspectos de su colección tiene como objetivo poner de relieve la importancia transformadora de modernización y de internacionalización que tuvo y tiene el CGAC, tanto en Galicia como en el contexto español. Además, releer el papel desempeñado por el museo, tomando como eje la colección, señala cómo el proyecto de una colección pública constituye la piedra angular de una acción coherente de construcción de patrimonio y consolida toda idea de política cultural en las artes visuales. Una colección es un proyecto frágil, que necesita continuidad y permanente inversión y compromiso. Descuidarlo puede destruirlo, porque si la continuidad lo refuerza, la desatención o la cicatería a la hora de dotarlo económicamente lo desestructura.

Probablemente el CGAC sea actualmente la única institución cultural gallega pública centrada en el arte y la cultura contemporánea con un proyecto sólido, definido, coherente, contrastado y transparente. Ese proyecto se concreta muy específicamente en una colección, que lo dota de sentido, en una vertiente investigadora, divulgadora y creadora de pensamiento y de historia.

La colección del CGAC que arranca en 1995, fruto de la conjunción de nuevas adquisiciones de periodicidad anual, con depósitos de arte gallego pertenecientes a la colección de la Xunta de Galicia, se presenta como el poderoso eje vertebrador de un proyecto artístico y cultural integral para Galicia. Desde 1995 y hasta 2014 la colección de la Fundación ARCO estuvo depositada en el CGAC y desempeñó un papel enormemente dinamizador, debido a la diversidad e importancia de sus fondos, proponiéndose además como un modelo de colección. Con ella, la propia colección del CGAC ha estado dialogando permanentemente. Incluso se podría afirmar, a partir de un análisis pormenorizado, que la construcción de la colección del CGAC se ha realizado considerando, como complemento y sujeto de diálogo, la colección de la Fundación ARCO. Su marcha tras casi 20 años de vinculación al CGAC –una conexión que también se ha concretado



Vista da exposición *Modelo x armar*, CGAC, 2018

mantemento (seguros, almacenaxe, arquivo, restauración e seguimento)– só poderá compensarse mediante un programa e un orzamento aínda máis activo e enérxico, que permita seguir adquirindo obras de relevo internacional.

O CGAC, en definitiva, desempeña en Galicia desde a súa fundación a función dun museo nacional de arte contemporánea.

Tamén hai que destacar importantes doazóns, como a de Nelson Zumel ou a de Xesús Vázquez, pero é especialmente reseñable o depósito da colección Carlos Areán, crítico, historiador, comisario de exposicións galego que foi, entre 1975 e 1977, director do Museo Español de Arte Contemporánea de Madrid, e sobre quen volverei máis adiante.

Esta aproximación á colección desexa poñer de relevo como a creación combinada, a principios dos anos noventa, dunha facultade de Belas Artes en Pontevedra e do CGAC en Santiago de Compostela, transforma radicalmente a arte feita en Galicia a partir dese momento. A aparición destas institucións contribúe a actualizar e divulgar un coñecemento estético cada vez máis profundo e complexo, que se espalla cara á arquitectura, a empresa e a industria do deseño e da moda, o que facilita, pola súa vez, a emerxencia, como normalización, de artistas mulleres de gran calado, e propicia, a través das exposicións e actividades do museo, a internacionalización e actualización da cultura galega en conexión coas súas propias tradicións e co mundo.

No anterior proxecto expositivo sobre a colección do CGAC, *Modelo x armar*, que se centraba moi especificamente en artistas galegos, estaban presentes estas mesmas preocupacións, aínda que formuladas doutro xeito, cun ton máis histórico e unha estrutura cronolóxica dividida en tres seccións e por décadas, exemplificadas en temas que trataban de estruturar unha historia da arte contemporáneo desde Galicia, e establecer unha contextualización con algunhas obras de artistas internacionais.

mediante un considerable coste de su mantenimiento (seguros, almacenaje, archivo, restauración y seguimiento)– solo podrá compensarse mediante un programa y un presupuesto aún más activo y enérgico, que permita seguir adquiriendo obras de relieve internacional.

El CGAC, en definitiva, desempeña en Galicia desde su fundación la función de un museo nacional de arte contemporáneo.

También hay que destacar importantes donaciones, como la de Nelson Zumel o la de Xesús Vázquez, pero es especialmente reseñable el depósito de la colección Carlos Areán, crítico, historiador, comisario de exposiciones gallego que fue, entre 1975 y 1977, director del Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, y sobre quien volveremos más adelante.

Esta aproximación a la colección desea poner de relieve cómo la creación combinada, a principios de los años noventa, de una facultad de Bellas Artes en Pontevedra y del CGAC en Santiago de Compostela, transforma radicalmente el arte hecho en Galicia a partir de ese momento. La aparición de estas instituciones contribuye a actualizar y divulgar un conocimiento estético cada vez más profundo y complejo, que se expande hacia la arquitectura, la empresa y la industria del diseño y de la moda, lo que facilita a su vez la emergencia, como normalización, de artistas mujeres de gran calado, y propicia, a través de las exposiciones y actividades del museo, la internacionalización y actualización de la cultura gallega en conexión con sus propias tradiciones y con el mundo.

En el anterior proyecto expositivo sobre la colección del CGAC, que se centraba muy específicamente en artistas gallegos, estaban presentes estas mismas preocupaciones, aunque formuladas de otro modo, con un tono más histórico y una estructura cronológica dividida en tres secciones y por décadas, ejemplificadas en temas que trataban de estructurar una historia del arte contemporáneo desde Galicia, y establecer una contextualización con algunas obras de artistas internacionales.

A primeira sección estaba centrada nos anos 50 e 60, cando se procede á construción dunha certa idea de abstracción. Nela inclúense algunhas das primeiras obras adquiridas para a colección en 1995, de José María de Labra, Tino Grandío, Mampaso, Caruncho ou Reimundo Patiño.

A colección do CGAC arrinca historicamente con obras da década dos anos 60 e algunhas dos últimos 50, cando parece que se abre un tempo distinto ao da escura posguerra e prodúcense cambios profundos na arte. As adquisicións de obras desas décadas que se realizaron para a colección foron exclusivamente de artistas galegos; quedaron fóra do marco cronolóxico os artistas dos anos 30 e 40, como Carlos Maside, e algúns outros que seguen activos durante as décadas sucesivas, como Seoane, Laxeiro ou Colmeiro, e que poden identificarse co xurdimento dunha conciencia moderna en Galicia, artistas que, doutra banda, xa estaban suficientemente representados no Museo Carlos Maside de Sada (A Coruña). Con todo hai que dicir que en todos eles pervive un sentido narrativo vencellado a unha certa figuración, mentres que as obras coas que arrinca cronoloxicamente a colección se sitúan nun ámbito de ruptura e de experimentación coa abstracción. No entanto, o CGAC non deixará no baleiro ese período precedente e brillante da arte galega, e en distintos momentos abordaranse exposicións dalgúns destes artistas, como Laxeiro, en 1996, ou Seoane, en 1999, así como outras mostras, cun sentido máis propiamente histórico, como *A Galicia moderna 1916-1936*, comisariada por Antonio Bonet Correa, que conta cun extenso e especializado comité asesor e científico. A exposición aborda o xurdimento dunha conciencia cultural galega de modernidade: entre as Irmandades da Fala, asociación que reivindica en 1916 o uso e a normalización educativa da lingua galega, e a esgazadura que se produce co golpe militar que dará lugar á Guerra Civil, en 1936, desenvólvese un dos momentos máis brillantes do século XX, no que arte, música, cinema e literatura atopan espazos de confluencia con preocupacións sociais, políticas e de renovación estética, con artistas desde Asorey a Arturo Souto ou Castelao.

O CGAC tivo moi presente en todas as súas etapas a necesidade de combinar e complementar, vinculándoas no mesmo modelo de proxecto, unha construción de colección e un programa de exposicións que propoña a divulgación da cultura contemporánea desde o coñecemento e a investigación. Ademais, tal e como se pode comprobar na memoria do museo publicada para o período 1995-1997, estaba moi presente naquel momento a necesaria complementariedade e vinculación das coleccións das institucións museísticas públicas en Galicia, e asumíase a existencia dun mapa artellado de interrelacións. Nese sentido alúdese especificamente ao relevo do contemporáneo do CGAC en relación coas perspectivas máis históricas do Museo de Castrelos, de Vigo, ou do Museo de Belas Artes da Coruña, pero tamén subliña a memoria a estreita colaboración que desde o CGAC se establece co Museo Carlos Maside de Sada, mediante préstamos e cesións temporais.

Nesta primeira exposición *Modelo x armar*, un segundo capítulo estaba centrado nos anos 70 e 80 cando se producen tensións e diálogos entre a xeometría e a figuración. Estas friccións prodúcense mesmo na obra dun mesmo artista como Manuel Facal que, a

La primera sección estaba centrada en los años 50 y 60, cuando se procede a la construcción de una cierta idea de abstracción. En ella se incluyen algunas de las primeras obras adquiridas para la colección en 1995, de José María de Labra, Tino Grandío, Mampaso, Caruncho o Reimundo Patiño.

La colección del CGAC arranca históricamente con obras de la década de los años 60 y algunas de los últimos 50, cuando parece que se abre un tiempo distinto al de la oscura posguerra y se producen cambios profundos en el arte. Las adquisiciones de obras de esas décadas que se realizaron para la colección fueron exclusivamente de artistas gallegos; quedaron fuera del marco cronológico los artistas de los años 30 y 40, como Carlos Maside, y algunos otros que siguen activos durante las décadas sucesivas, como Seoane, Laxeiro o Colmeiro, y que pueden identificarse con el surgimiento de una conciencia moderna en Galicia, artistas que, por otro lado, ya estaban suficientemente representados en el Museo Carlos Maside de Sada (A Coruña). Sin embargo hay que decir que en todos ellos pervive un sentido narrativo ligado a una cierta figuración, mientras que las obras con las que arranca cronológicamente la colección se sitúan en un ámbito de ruptura y de experimentación con la abstracción. No obstante el CGAC no dejará en el vacío ese período precedente y brillante del arte gallego, y en distintos momentos se abordarán exposiciones de algunos de estos artistas, como Laxeiro, en 1996, o Seoane, en 1999, así como otras muestras, con un sentido más propiamente histórico, como *A Galicia moderna 1916-1936*, comisariada por Antonio Bonet Correa, que cuenta con un extenso y especializado comité asesor y científico. La exposición aborda el surgimiento de una conciencia cultural gallega de modernidad: entre las *Irmandades da Fala*, asociación que reivindica en 1916 el uso y la normalización educativa de la lengua gallega, y la quiebra que se produce con el golpe militar que dará lugar a la Guerra Civil, en 1936, se desarrolla uno de los momentos más brillantes del siglo XX, en el que arte, música, cine y literatura encuentran espacios de confluencia con preocupaciones sociales, políticas y de renovación estética, con artistas desde Asorey a Arturo Souto o Castelao.

El CGAC ha tenido muy presente en todas sus etapas la necesidad de combinar y complementar, vinculándolas en el mismo modelo de proyecto, una construcción de colección y un programa de exposiciones que proponga la divulgación de la cultura contemporánea desde el conocimiento y la investigación. Además, tal y como se puede comprobar en la memoria del museo publicada para el periodo 1995-1997, estaba muy presente en aquel momento la necesaria complementariedad y vinculación de las colecciones de las instituciones museísticas públicas en Galicia, y se asumía la existencia de un mapa articulado de interrelaciones. En ese sentido se alude específicamente al relieve de lo contemporáneo del CGAC en relación con las perspectivas más históricas del Museo de Castrelos, de Vigo, o del Museo de Bellas Artes de A Coruña, pero también subraya la memoria la estrecha colaboración que desde el CGAC se establece con el Museo Carlos Maside de Sada, mediante préstamos y cesiones temporales.

En esta primera exposición *Modelo x armar*, un segundo capítulo estaba centrado en los años 70 y 80 cuando se producen tensiones y diálogos entre la geometría y la figuración. Estas fricciones se producen incluso en la obra de un mismo artista como Manuel Facal

principios da década dos 70, realiza unha serie gráfica de combinacións xeométricas con certo ton óptico, mentres que en 1979 se bota a experimentacións con materiais pobres en esculturas, cun forte sentido instalativo, como *Espantallo*. Facal incluírá na primeira exposición de Atlántica en Baiona obras desta mesma serie. Nesas tensións e diálogos cruzados desenvólvese o contexto de Atlántica, un proxecto transxeracional que non procuraba nin a coincidencia formal nin o manifesto estilístico, senón unha rexeneración e unha comunicación entre artistas e desde Galicia co exterior. Dese modo as obras de Manuel Moldes, Facal, Huete, Silverio Rivas, Correa Corredoira, Antón Patiño, Xosé Freixanes, Xavier Toubes, Leiro ou Antón Lamazares, crean unha atmosfera de diversidade, que atopa o seu contrapunto na serie de retratos de mozos de Thomas Ruff, un proxecto que aborda a idea dunha xeración e que naqueles anos 80 insire plenamente a fotografía nos circuitos de distribución artística, refractarios ata ese momento ao fotográfico, que se entendía como unha arte menor ou secundaria.

A terceira sección arrinca na década dos anos 90 ata a actualidade e marca a época que coincide coa actividade do CGAC.

Se nas exposicións de Atlántica só había unha muller, Menchu Lamas, nas últimas décadas aparece un crecente número de artistas mulleres que desenvolven un traballo moi matizado e persoal: Pamen Pereira, Montse Rego, Mónica Alonso ou Amaya González Reyes, entre outras moitas. Se en décadas anteriores dominou a pintura, a partir de agora hai unha meirande diversidade de propostas. Tamén,

que, a principios de la década de los 70, realiza una serie gráfica de combinaciones geométricas con cierto tono óptico, mientras que en 1979 se lanza a experimentaciones con materiales pobres en esculturas, con un fuerte sentido instalativo, como *Espantallo*. Facal incluírá en la primera exposición de Atlántica en Baiona obras de esta misma serie. En esas tensiones y diálogos cruzados se desenvuelve el contexto de Atlántica, un proyecto transgeneracional que no buscaba ni la coincidencia formal ni el manifesto estilístico, sino una regeneración y una comunicación entre artistas y desde Galicia con el exterior. De ese modo las obras de Manuel Moldes, Facal, Huete, Silverio Rivas, Correa Corredoira, Antón Patiño, Xosé Freixanes, Xavier Toubes, Leiro o Antón Lamazares, crean una atmósfera de diversidad, que encuentra su contrapunto en la serie de retratos de jóvenes de Thomas Ruff, un proyecto que aborda la idea de una generación y que en aquellos años 80 inserta plenamente la fotografía en los circuitos de distribución artística, refractarios hasta ese momento a lo fotográfico, que se entendía como un arte menor o secundario.

La tercera sección arranca en la década de los años 90 hasta la actualidad y marca la época que coincide con la actividad del CGAC.

Si en las exposiciones de Atlántica solo había una mujer, Menchu Lamas, en las últimas décadas aparece un creciente número de artistas mujeres que desarrollan un trabajo muy matizado y personal: Pamen Pereira, Montse Rego, Mónica Alonso o Amaya González Reyes, entre otras muchas. Si en décadas anteriores ha dominado la pintura, a partir de ahora hay una mayor diversidad de propuestas.



Montse Rego: *Sen título*, 1999-2000. Colección CGAC



Günther Förg: *Sen título. School of Journalism-Parque de Bonabal*, 2004.
Colección CGAC. Günther Förg, VEGAP, Santiago de Compostela, 2018

nestas décadas, desde os 90 ata a actualidade, coincidindo co desenvolvemento do CGAC establécese unha comunicación fluída co ámbito internacional, a través do programa de exposicións e desde as compras para a colección do museo.

Hai que subliñar tamén que desde 2015 se inicia unha liña de traballo da colección cos novos artistas que egresan da Facultade de Belas Artes de Pontevedra, a través das adquisicións de *Cariátides*, de Marta Lorenzo, unha escultura realizada con escaiola e pasta de azucre, e *(De)construcción*, performance e vídeo de Esther Gandía, co obxectivo de estimular tanto a produción máis nova coma a conexión da colección coas xeracións de artistas máis novos e en proceso.

A pregunta que se expuña para aquela exposición, *Modelo x armar*, era que narrativas ou que historias da arte en Galicia se poden construír a partir da colección do CGAC; cales os seus itinerarios posibles e cales tamén as súas lagoas; que tipo de obra falta para completar percorridos e que tipo de documentos poderían axudar a comprender mellor eses relatos.

Este novo proxecto expositivo, *Colección CGAC 25*, tamén está dividido en tres seccións, pero só a primeira mantén unha estrutura propiamente de carácter histórico e cronolóxico, centrada

Tamén, en estas décadas, desde los 90 hasta la actualidad, coincidiendo con el desarrollo del CGAC se establece una comunicación fluída con el ámbito internacional, a través del programa de exposiciones y desde las compras para la colección del museo.

Hay que subrayar también que desde 2015 se inicia una línea de trabajo de la colección con los nuevos artistas que egresan de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, a través de las adquisiciones de *Cariátides*, de Marta Lorenzo, una escultura realizada con escayola y pasta de azúcar, y *(de)construcción*, performance y vídeo de Esther Gandía, con el objetivo de estimular tanto la producción más joven como la conexión de la colección con las generaciones de artistas más jóvenes y en proceso.

La pregunta que se planteaba para aquella exposición, *Modelo x armar*, era qué narrativas o qué historias del arte en Galicia se pueden construir a partir de la colección del CGAC; cuáles sus itinerarios posibles y cuáles también sus lagunas; qué tipo de obra falta para completar recorridos y qué tipo de documentos podrían ayudar a comprender mejor esos relatos.

Este nuevo proyecto expositivo, *Colección CGAC 25*, también está dividido en tres secciones, pero solo la primera mantiene una estructura propiamente de carácter histórico y cronológico, centrándose específicamente en el punto de partida de la colección, en un marco temporal entre los años 50 y los 70, con el objetivo de profundizar en la creación de un contexto español e internacional para el arte gallego, lo que además constituye, desde el principio de la colección, una constante y un objetivo nuclear del museo. Una segunda sección establece una reconsideración del papel desempeñado por el museo a partir de su colección y su programación como vector de modernización e internacionalización, y una tercera que subraya la importancia radical y singular del proyecto arquitectónico y da lugar a un nutrido núcleo de obras que dialogan y se inspiran con la arquitectura de Siza Vieira, pero también con aquella que configura la Compostela moderna, con sus nuevos barrios y la ampliación de los campus universitarios.

El primer capítulo de la muestra se centra entre las décadas de los años 50 y 70; se plantean como un caso de estudio, en el que ensayar lecturas cruzadas de contextos. Se incluyen algunas obras de los mismos artistas de la anterior exposición –Labra, Mampaso y Grandío–, pero estas se complementan con piezas de los años 70, de Nóvoa, Lodeiro y Mantecón, que prosiguen de otra manera el camino de la abstracción. Pero el objetivo principal es insertar este desarrollo del panorama artístico gallego dentro de un marco contextual español, con obras de autores que participaron en El Paso, como Manolo Millares o Luis Feito, y en Dau al Set, como Tàpies, Tharrats o Cuixart, todas ellas pertenecientes a la donación Carlos Areán, así como una serie de dibujos de carácter informalista de Luis Gordillo de finales de los años cincuenta, fruto de una donación reciente del artista. La donación Areán configura un núcleo muy singular de la colección, pues incluye a artistas españoles entre los 50 y los 70, y refleja el carácter subjetivo de una colección privada.

especificamente no punto de partida da colección, nun marco temporal entre os anos 50 e os 70, co obxectivo de profundar na creación dun contexto español e internacional para a arte galega, o que ademais constitúe, desde o principio da colección, unha constante e un obxectivo nuclear do museo. Unha segunda sección establece unha reconsideración do papel desempeñado polo museo a partir da súa colección e a súa programación como vector de modernización e internacionalización, e unha terceira que subliña a importancia radical e singular do proxecto arquitectónico e dá lugar a un nutrido núcleo de obras que dialogan e que se inspiran na arquitectura de Siza Vieira, pero tamén con aquela que configura a Compostela moderna, cos seus novos barrios e a ampliación dos campus universitarios.

O primeiro capítulo da mostra céntrase entre as décadas dos anos 50 e 70; expónse como un caso de estudo, no que ensaiar lecturas cruzadas de contextos. Inclúense algunhas obras dos mesmos artistas da anterior exposición –Labra, Mampaso e Grandío–, pero estas complementáanse con pezas dos anos 70, de Nóvoa, Lodeiro e Mantecón, que proseguen doutra maneira o camiño da abstracción. Pero o obxectivo principal é inserir este desenvolvemento do panorama artístico galego dentro dun marco contextual español, con obras de autores que participaron en El Paso, como Manolo Milléiros ou Luís Feito, e en Dau al Set, como Tàpies, Tharrats ou Cuixart, todas elas pertencentes á doazón de Carlos Areán, así como unha serie de debuxos de carácter informalista de Luís Gordillo de finais dos anos cincuenta, froito dunha doazón recente do artista. A doazón Areán configura un núcleo moi singular da colección, pois inclúe artistas españois entre os 50 e os 70, e reflicte o carácter subxectivo dunha colección privada. Moitas das pezas que a compoñen son gravados, e abundan as obras sobre papel, de pequeno formato, moitas delas dedicadas polos propios artistas, pois se trata moi a miúdo de agasallos. Por se tratar dun crítico que ademais dirixiu as salas do Ateneo de Madrid, e posteriormente o Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), de Madrid, a súa colección preserva un certo carácter documental. Foi tamén director da colección *Cuadernos de Arte y Publicaciones Españolas*, que editou máis de 600 monografías de artistas de todo o mundo, cun carácter divulgativo; asinou, entre moitos outros, os ensaios dedicados a estes artistas nesta colección de libros.

A inclusión da fotografía nesta sección debe entenderse como unha formulación de principios, que ten que ver cunha perspectiva metodolóxica non suficientemente ensaiada ata agora na colección. En efecto, a colección do CGAC carece dun fondo fotográfico comparable ao da pintura dos 50 aos 70. O museo posuía ata hai pouco tempo escasas fotografías anteriores a 1970: unha vista do porto de Vigo de Raniero Fernández, de 1955; unha fotografía da serie *Mariñeiros*, de 1936, de José Suárez, e un retrato de Virxilio Vieitez datado en 1966. Trátase en realidade de obras pertencentes a un cartafol álbum editado polo Centro de Estudos Fotográficos de Vigo en 1999, cunha edición de 50 exemplares, na que ademais se incluían outras tres obras, de Vari Caramés, Manuel Sendón e Xosé Luís Suárez Canal. Trátase de excepcións, que lamentablemente non

Muchas de las piezas que la componen son grabados, y abundan las obras sobre papel, de pequeño formato, muchas de ellas dedicadas por los propios artistas, pues se trata muy a menudo de regalos. Por tratarse de un crítico que además dirigió las Salas del Ateneo de Madrid, y posteriormente el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), de Madrid, su colección preserva un cierto carácter documental. Fue también director de la colección *Cuadernos de Arte y Publicaciones Españolas*, que editó más de 600 monografías de artistas de todo el mundo, con un carácter divulgativo; firmó, entre muchos otros, los ensayos dedicados a estos artistas en esta colección de libros.

La inclusión de la fotografía en esta sección debe entenderse como un planteamiento de principios, que tiene que ver con una perspectiva metodológica no suficientemente ensayada hasta ahora en la colección. En efecto, la colección del CGAC carece de un fondo fotográfico comparable al de la pintura de los 50 a los 70. El museo poseía hasta hace poco tiempo escasas fotografías anteriores a 1970: una vista del puerto de Vigo de Raniero Fernández, de 1955; una fotografía de la serie *Mariñeiros*, de 1936, de José Suárez, y un retrato de Virxilio Vieitez fechado en 1966. Se trata en realidad de obras pertenecientes a una carpeta álbum editada por el Centro de Estudios Fotográficos de Vigo en 1999, con una edición de 50 ejemplares, en la que además se incluían otras tres obras, de Vari Caramés, Manuel Sendón y Xosé Luís Suárez Canal. Se trata de excepciones, que lamentablemente no tuvieron continuidad, y ello es también producto de una perspectiva bastante extendida cuando empezó a coleccionar el CGAC, que consideraba la fotografía (especialmente aquella documental) en un segundo plano.

En 2016 se incorporó a la colección del CGAC el archivo fotográfico de Camilo José Cela, con el objetivo de ampliar el campo de acción de la colección asumiendo la importancia que para un museo como el CGAC tienen los archivos, y de ese modo poder emprender una investigación que pusiera de relieve algunos de los aspectos más singulares y menos conocidos del premio Nobel de literatura gallego: su interés por la fotografía y su relación con los fotógrafos, el modo en el que integra imágenes en algunos de sus libros, el uso novedoso de la imagen fotográfica como punto de partida de la narración literaria. En definitiva, su pionero interés por el formato editorial del fotolibro.

El fondo incluye tres proyectos de muy diverso calado y composición.

1) Por un lado, el material de trabajo empleado para *Viaje a la Alcarria* –un libro mítico y renovador en la literatura española de posguerra, a medio camino entre el relato de viaje, el ensayo y la novela, publicado en 1948 pero preparado en 1946–, que fue realizado en el plano fotográfico por el fotógrafo vienés Karl Wlasak y la portuguesa Conchita Stichaner.

2) El conjunto de fotografías –incluyendo casi la totalidad de negativos– de Enrique Palazuelo, que servirán de base a la redacción de *Nuevas escenas matritenses*, dividida en siete series de relatos, que dan lugar a siete volúmenes y cuyas historias se inspiran en los personajes y situaciones de las calles madrileñas, que recogen 77 imágenes de un conjunto en gran medida inédito de 358 fotografías.

tiveron continuidade, e iso é tamén produto dunha perspectiva bastante estendida cando empezou a coleccionar o CGAC, que consideraba a fotografía (especialmente aquela documental) nun segundo plano.

En 2016 incorporouse á colección do CGAC o arquivo fotográfico de Camilo José Cela, para o obxecto de ampliar o campo de acción da colección asumindo a importancia que para un museo como o CGAC teñen os arquivos, e dese modo poder emprender unha investigación que puxese de relevo algúns dos aspectos máis singulares e menos coñecidos do premio Nobel de literatura galego: o seu interese pola fotografía e a súa relación cos fotógrafos, o modo no que integra imaxes nalgúns dos seus libros, o uso novo da imaxe fotográfica como punto de partida da narración literaria. En definitiva, o seu pioneiro interese polo formato editorial do fotolibro.

O fondo inclúe tres proxectos de moi diverso calado e composición.

1) Por unha banda, o material de traballo empregado para *Viaje a la Alcarria* –un libro mítico e renovador na literatura española de posguerra, a medio camiño entre o relato de viaxe, o ensaio e a novela, publicado en 1948 pero preparado en 1946–, que foi realizado no plano fotográfico polo fotógrafo vienés Karl Wlasak e a portuguesa Conchita Stichaner.

2) O conxunto de fotografías –incluíndo case a totalidade de negativos– de Enrique Palazuelo, que servirán de base á redacción de *Nuevas escenas matritenses*, dividida en sete series de relatos, que dan lugar a sete volumes e cuxas historias se inspiran nos personaxes e situacións das rúas madrileñas, que recollen 77 imaxes dun conxunto en gran medida inédito de 358 fotografías.

3) Un conxunto formado polas máis de 300 fotografías que Carles Fontseré enviou periodicamente a Cela desde Nova York entre os anos 60 e os 80, cando ambos estaban a proxectar un libro (fotolibro) titulado *Nueva York amarga*, que nunca chegou a se publicar, pero para o que Cela escribiu cinco contos, que quedaron inéditos. Deste terceiro conxunto non hai negativos, xa que o traballo non chegou a completarse, e consérvanse só as probas enviadas xunto ao correspondente epistolario.

Hai que precisar que as copias fotográficas en cada un dos conxuntos son moi distintas, e ningunha delas foi pensada para ser exhibida. Son materiais de traballo que Cela utiliza como punto de partida para escribir, e están pensadas para ser publicadas. Moitas das fotos de Wlasak están montadas en cartolinas de tres en tres ou de catro en catro e teñen distintos formatos pequenos e medianos. As fotos de Palazuelo, en cambio, teñen un formato medio. Nalgunhas vese pola traseira que foron utilizadas na publicación dos relatos e fotos na revista *Semana*; noutras aprécianse reencadramentos utilizados para se adaptar ao formato dos libros (28 x 17,5 cm), moi eficaz para gañar visibilidade en escaparates, ao dispoñer de imaxes ao sangue na cuberta. Nalgunhas traseiras aparecen os números do capítulo ou da escena e un título ou frase explicativa. As copias de Carles Fontseré manteñen unha regularidade máis homoxénea, en termos de formato e de tonalidade.

Quizabes, de todo o arquivo, o conxunto máis interesante por descoñecido e por máis completo, porque inclúe practicamente todos

3) Un conxunto formado por las más de 300 fotografías que Carles Fontseré envió periódicamente a Cela desde Nueva York entre los años 60 y los 80, cuando ambos estaban planeando un libro (fotolibro) titulado *Nueva York amarga*, que nunca llegó a publicarse, pero para el que Cela escribió cinco cuentos, que quedaron inéditos. De este tercer conjunto no hay negativos, ya que el trabajo no llegó a completarse, y se conservan solo las pruebas enviadas junto al correspondiente epistolario.

Hay que precisar que las copias fotográficas en cada uno de los conjuntos son muy distintas, y ninguna de ellas fue pensada para ser exhibida. Son materiales de trabajo que Cela utiliza como punto de partida para escribir, y están pensadas para ser publicadas. Muchas de las fotos de Wlasak están montadas en cartulinas de tres en tres o de cuatro en cuatro y tienen distintos formatos pequeños y medianos. Las fotos de Palazuelo, en cambio, tienen un formato medio. En algunas se ve por la trasera que fueron utilizadas en la publicación de los relatos y fotos en la revista *Semana*; en otras se aprecian reencuadres utilizados para adaptarse al formato de los libros (28 x 17,5 cm), muy eficaz para ganar visibilidad en escaparates, al disponer de imágenes a sangre en la cubierta. En algunas traseras aparecen números del capítulo o escena y un título o frase explicativa. Las copias de Carles Fontseré mantienen una regularidad más homogénea, en términos de formato y de tonalidad.

Quizás, de todo el archivo, el conjunto más interesante por desconocido y por más completo, porque incluye prácticamente todos los negativos de las fotografías, es el que dio cuerpo a *Nuevas escenas matritenses*, conjunto del que se exhibe una breve selección en la exposición.

En *Viaje a la Alcarria*, que es el primer libro en el que Cela inserta fotografías, las imágenes establecen un recorrido paralelo al texto, pero entre relato e imagen no hay vinculación directa; no se trata tampoco de una relación de ilustración, sino de complemento. En cambio, *Nuevas escenas matritenses* es un proyecto en el que el texto arranca directamente de la imagen, estilo documental fotográfico engarzado con una ficción desbocada, extrema, rozando una visión de la realidad disparatada, esperpéntica. Con una apariencia costumbrista, enlaza en cierto modo con las *Escenas matritenses* de Ramón de Mesonero Romanos, y adopta incluso la estructura de capítulos, que denomina “series”, tal y como hace el escritor madrileño. Pero las intenciones de Cela se distancian del costumbrismo; sus escenas tienden a un relato con un tono propio de un realismo mágico descarnado, y aflora una crítica social, que se dirige sobre todo contra la hipocresía y el convencionalismo que mira a ese mundo de lo popular como tipismo, en lugar de como tragedia.

El archivo abre a un mundo desconocido y muy poco explorado, pues la mayoría de fotos que Palazuelo entregó a Cela permanecieron inéditas. Palazuelo insistió a Cela durante años en la conveniencia y el interés de poder trabajar en un libro fotográfico que reuniera –sin la ficción distorsionadora– aquellas imágenes de un Madrid popular, que a finales de los años 50 estaba a punto de desaparecer. Hay muy pocas imágenes de monumentos: una vista del Palacio Real, pero con un primer plano de *chachas* y sirvientas de riguroso uniforme blanco, o la desvencijada mole de la basílica de

os negativos das fotografías, é o que deu corpo a *Nuevas escenas matritenses*, conxunto do que se exhibe unha breve selección na exposición.

En *Viaje a la Alcarria*, que é o primeiro libro no que Cela insire fotografías, as imaxes establecen un percorrido paralelo ao texto, pero entre o relato e a imaxe non hai vinculación directa; non se trata tampouco dunha relación de ilustración, senón de complemento. En cambio, *Nuevas escenas matritenses* é un proxecto no que o texto arrinca directamente da imaxe, estilo documental fotográfico engarzado cunha ficción desbocada, extrema, a rozar cunha visión da realidade disparatada, esperpéntica. Cunha aparencia costumista, enlaza en certo xeito coas *Escenas matritenses* de Ramón de Mesonero Romanos, e adopta mesmo a estrutura de capítulos, que denomina “series”, tal e como fai o escritor madrileño. Pero as intencións de Cela distáncianse do costumismo; as súas escenas tenden a un relato cun ton propio dun realismo máxico descarnado, e agroma unha crítica social, que se dirixe sobre todo contra a hipocrísia e o convencionalismo que mira ese mundo do popular como tipismo, no canto de como traxedia.

O arquivo abre a un mundo descoñecido e moi pouco explorado, pois a meirande parte das fotos que Palazuelo lle entregou a Cela permaneceron inéditas. Palazuelo insistiulle a Cela durante anos na conveniencia e o interese de poderen traballar nun libro fotográfico que reunise –sen a ficción distorsionadora– aquelas imaxes dun Madrid popular, que para finais dos anos 50 estaba a piques de desaparecer. Hai moi poucas imaxes de monumentos: unha vista do Palacio Real, pero cun primeiro plano de *chachas* e serventas de rigoroso uniforme branco, ou a esbandallada mole da basílica de San Francisco el Grande, vista desde atrás e máis parecida a unha ruína. Contrasta co nutrido grupo de vendedores ambulantes e escenas do rastro ou de tabernas, a terraza dun dos bares máis selectos e elegantes de Madrid, El corrillo de Serrano, que fotografará en cor na década dos 60 o fotógrafo asturiano Gonzalo Juanes.

Entre *Viaje a la Alcarria* e *Nuevas escenas matritenses*, Cela publica con Lumen outros dous fotolibros, que marcan tamén desde a polémica unha maneira de enfrontarse á realidade sen prexuízos e dun modo case violento, sen compaixón, implacable: *Toreo de salón*, con fotografías de Maspons e de Ubiña (1963), e *Izas, rabizas y colipoterras*, con fotografías de Joan Colom (1964). O traballo literario realizado en *Nuevas escenas matritenses* responde a unha visión máis mesurada, que tamén conduce a unha aproximación ficcional e descarnada. O novo destes proxectos é sen dúbida o modo no que Cela implica a fotografía, e tece un espazo de experimentación, aínda que no fondo o escritor utiliza e manipula o traballo dos fotógrafos para os seus propios fins. Todos quedan desencantados dun modo ou doutro, porque o fotográfico, desde a perspectiva do escritor, queda nun plano subalterno.

Co obxectivo de completar a visión deste momento histórico desde a fotografía, inclúense, nun diálogo coas fotografías de Enrique Palazuelo, as pezas de Raniero Fernández e Virxilio Vieitez, que se sitúan no mesmo marco temporal e dan conta de dúas realidades fotográficas moi distintas na Galicia da época: a das asociacións fotográficas con actividade nas cidades e a dos estudos

San Francisco el Grande, vista desde atrás y más parecida a una ruina. Contrasta con el nutrido grupo de vendedores ambulantes y escenas del rastro o de tabernas, la terraza de uno de los bares más selectos y elegantes de Madrid, El corrillo de Serrano, que fotografiará en color en la década de los 60 el fotógrafo asturiano Gonzalo Juanes.

Entre *Viaje a la Alcarria* y *Nuevas escenas matritenses*, Cela publica con Lumen otros dos fotolibros, que marcan también desde la polémica una manera de enfrentarse a la realidad sin prejuicios y de un modo casi violento, sin compasión, implacable: *Toreo de salón* con fotografías de Maspons y de Ubiña (1963), e *Izas, rabizas y colipoterras*, con fotografías de Joan Colom (1964). El trabajo literario realizado en *Nuevas escenas matritenses* responde a una visión más mesurada, que también conduce a una aproximación ficcional y descarnada. Lo novedoso de estos proyectos es sin duda el modo en el que Cela implica a la fotografía, y teje un espacio de experimentación, aunque en el fondo el escritor utiliza y manipula el trabajo de los fotógrafos para sus propios fines. Todos quedan desencantados de un modo u otro, porque lo fotográfico, desde la perspectiva del escritor, queda en un plano subalterno.

Con el objetivo de completar la visión de este momento histórico desde la fotografía, se incluyen, en diálogo con las fotografías de Enrique Palazuelo, las piezas de Raniero Fernández y Virxilio Vieitez, que se sitúan en el mismo marco temporal y dan cuenta de dos realidades fotográficas muy distintas en la Galicia de la época: la de las asociaciones fotográficas con actividad en las ciudades y la de los estudios profesionales diseminados por el territorio. Raniero Fernández representa una fotografía vinculada a la Agrupación Fotográfica Gallega de Vigo, la primera que se creó en Galicia y que durante años, entre mediados de los 50 y finales de los 60, va a dirigir, impulsando publicaciones, concursos y actividades. Su mirada, a la vez impresionista y documental, va a dar cuenta de aspectos paisajísticos y sociológicos de Vigo, como el puerto o el Berbés, pero destacan en su trabajo proyectos de carácter documental de hórreos y de cruceiros que denotan una muy fina mirada fotográfica. Virxilio Vieitez representa la otra cara de la realidad, el retrato desde el estudio en su pueblo Soutelo de Montes. Fotografía intuitiva y de mirada sofisticada para la composición y el retrato casi psicológico, aunque sea de encargo, aunque la foto sea el recuerdo para enviar a los parientes que emigraron. Vieitez fue un descubrimiento que desveló la VIII edición de la Fotobienal de Vigo en 1998 y supuso la revalorización de una fotografía directa y vivencial, de estudio y profesional, sin ambiciones ni pretensiones artísticas, que tocaba la realidad con plena humanidad.

Para resituar el contexto internacional se incluyen también algunas piezas muy singulares y bastante excepcionales, en las que la fotografía desempeña una función formal, documental o experimental. *The Following Piece* (1969), de Vito Acconci, es en realidad una performance de una serie, y la pieza es tanto su documentación como su soporte de presentación. Cada día, y durante un mes, el artista elegía una persona al azar en la calle y la seguía hasta que esta entraba en un espacio privado. Hasta 1968 la obra de Acconci se había restringido a la escritura y la poesía, pero al iniciar las

profesionais espallados polo territorio. Raniero Fernández representa unha fotografía vinculada á Agrupación Fotográfica Galega de Vigo, a primeira que se creou en Galicia e que durante anos, entre mediados dos 50 e finais dos 60, vai dirixir, impulsando publicacións, concursos e actividades. A súa mirada, asemade impresionista e documental, vai dar conta de aspectos paisaxísticos e sociolóxicos de Vigo, como o porto ou o Berbés, pero destacan no seu traballo proxectos de carácter documental de hórreos e de cruceiros que denotan unha moi fina mirada fotográfica. Virxilio Vieitez representa a outra cara da realidade, o retrato desde o estudio na súa vila Soutelo de Montes. Fotografía intuitiva e de mirada sofisticada para a composición e o retrato case psicolóxico, aínda que sexa de encarga, aínda que a foto sexa o recordo para lles enviar aos parentes que emigraron. Vieitez foi un descubrimento que desvelou a VIII edición da Fotobienal de Vigo en 1998 e supuxo a revalorización dunha fotografía directa e vivencial, de estudio e profesional, sen ambicións nin pretensións artísticas, que tocaba a realidade con plena humanidade.

Para resituar o contexto internacional inclúense tamén algunhas pezas moi singulares e bastante excepcionais, nas que a fotografía desempeña unha función formal, documental ou experimental. *The Following Piece* (1969), de Vito Acconci, é en realidade unha performance dunha serie, e a peza é tanto a súa documentación coma o seu soporte de presentación. Cada día, e durante un mes, o artista elixía unha persoa ao chou pola rúa e seguía ata que esta entraba nun espazo privado. Ata 1968 a obra de Acconci restrinxíuse á escrita e á poesía, pero ao iniciar as performances, a fotografía convértese nun medio insubstituíble de documentación. O CGAC realizou en 1996 unha memorable exposición de Vito Acconci, na que o artista instalou unha serie de estadas transitables na fachada do museo. Unha serie de fotografías de Joseph Beuys de 1977 amosa tanto o peso do documental coma o sentido fetichista que asume a propia imaxe do artista. Na obra de Juan Hidalgo, *Biozaj* (1977), a propia fotografía actúa como soporte dunha performance na que os distintos corpos espidos dos homes (Walter Marchetti e Juan Hidalgo) e a muller (Esther Ferrer), integrantes de Zaj, se superpoñen nunha mesma imaxe ata se confundiren.

A pesar da escaseza de fotografía nesta primeira parte (cronolóxica) da colección, hai un fondo importantísimo e esencial de fotografía e vídeo internacional dos anos 70, cando xorden artistas, sobre todo artistas mulleres, que desenvolven discursos feministas e de xénero e utilizan a performance e o vídeo como documentación. A maioría destas obras foron adquiridas para realizar exposicións moi novas para o CGAC e Galicia, como *A batalla dos xéneros* e *En todas partes*, ambas as dúas comisariadas por Juan Vicente Aliaga: pezas de Valie Export, Martha Rossler, Dara Birnbaum, Eleanore Antin, Ulrike Rosenbach, Lynda Benglis, Carolee Schneeman ou Sanja Ivekovic. Algunha destas pezas de vídeo exhibíronse en *Modelo x armar*, como *Semiotics of the Kitchen*, de Martha Rossler, e outras fano agora en *Colección CGAC 25*, dentro dunha sección dedicada a vídeos da colección centrados en perspectivas documentais e en performance, no Espazo de Proxectos, como *The King* (1972), de Eleanor Antin, unha artista pioneira dos discursos

performances, la fotografía se convierte en un medio insustituible de documentación. El CGAC realizó en 1996 una memorable exposición de Vito Acconci, en la que el artista instaló una serie de andamios transitables en la fachada del museo. Una serie de fotografías de Joseph Beuys de 1977 muestra tanto el peso de lo documental como el sentido fetichista que asume la propia imagen del artista. En la obra de Juan Hidalgo, *Biozaj* (1977), la propia fotografía actúa como soporte de una performance en la que los distintos cuerpos desnudos de los hombres (Walter Marchetti y Juan Hidalgo) y la mujer (Esther Ferrer), integrantes de Zaj, se superponen en una misma imagen hasta confundirse.

A pesar de la escasez de fotografía en esta primera parte (cronológica) de la colección, hay un fondo importantísimo y esencial de fotografía y vídeo internacional de los años 70, cuando surgen artistas, sobre todo artistas mujeres, que desarrollan discursos feministas y de género y utilizan la performance y el vídeo como documentación. La mayoría de estas obras fueron adquiridas para realizar exposiciones muy novedosas para el CGAC y Galicia, como *A batalla dos xéneros* y *En todas partes*, ambas comisariadas por Juan Vicente Aliaga: piezas de Valie Export, Martha Rossler, Dara Birnbaum, Eleanore Antin, Ulrike Rosenbach, Lynda Benglis, Carolee Schneeman o Sanja Ivekovic. alguna de estas piezas de vídeo se exhibieron en *Modelo x armar*, como *Semiotics of the Kitchen*, de Martha Rossler, y otras lo hacen ahora en *Colección CGAC 25*, dentro de una sección dedicada a vídeos de la colección centrados en perspectivas documentales y en performance, en el Espacio de Proyectos, como *The King* (1972), de Eleanor Antin, una artista pionera de los discursos feministas, lo que muestra la amplitud y el calado histórico de la colección. Para subrayar la continuidad en el tiempo de estas líneas de trabajo, se exhiben piezas más recientes, en las que se utiliza tanto lo documental como la performance, y se constatan genealogías vinculadas con las estéticas de los años 70, como en *Escenario doble*, vídeo de Virginia Villaplana en el que género e identidad transexual se desenvuelve en una performance en paralelo a una entrevista, o el trabajo más directamente documental *Asuntos internos*, de Xoán Anleo y Uqui Permui, que trata las problemáticas y realidades del colectivo trans en Galicia. Vinculado con una idea de performance y con un estilo documental, encontramos el vídeo sobre Victor Grippo, artista al que el CGAC le dedicó una exposición retrospectiva en 2013, realizado por quien fue su comisaria, Alicia Chillida, y que de este modo cierra el círculo de aquella muestra depositando en el cementerio de La Habana las cenizas del artista, tal y como este dejó expresamente establecido en sus últimas voluntades. En otras obras, como *Plan Rosebud*, de María Ruido, se aborda la historia reciente desde una perspectiva estrictamente documental. En un formato performativo más actual se presentan tanto los trabajos del equipo Bestué y Vives –actualmente ya disuelto– como el vídeo de Matt Mullican, bajo el efecto de la hipnosis o *(De)construcción*, de Esther Gandía, un trabajo muy estético que toca un cierto discurso feminista. Esta obra fue adquirida para el CGAC recientemente, en 2015, tras ser presentada en el marco de la exposición de fin de máster de la facultad de Bellas Artes de Pontevedra, y pone de relieve la importancia que esta institución formativa ha tenido en los últimos años, en los que ha propiciado el surgimiento de numerosas mujeres artistas. Por último,

feministas, o que amosa a amplitude e o calado histórico da colección. Para salientar a continuidade no tempo destas liñas de traballo, exhibense pezas máis recentes, nas que se utiliza tanto o documental coma a performance, e constátanse xenealoxías vinculadas coas estéticas dos anos 70, como en *Escenario doble*, vídeo de Virginia Villaplana no que xénero e identidade transexual desenvólvense nunha performance en paralelo a unha entrevista, ou o traballo máis directamente documental *Asuntos internos*, de Xoán Anleo e Uqui Permui, que trata as problemáticas e realidades do colectivo trans en Galicia. Vencellado cunha idea de performance e cun estilo documental, atopamos o vídeo sobre Victor Grippo, artista ao que o CGAC lle dedicou unha exposición retrospectiva en 2013, realizado por quen foi a súa comisaria, Alicia Chillida, e que deste xeito pecha o círculo daquela mostra depositando no cemiterio de La Habana as cinsas do artista, tal e como este deixou expresamente establecido nas súas últimas vontades. Noutras obras, como *Plan Rosebud*, de María Ruído, abórdase a historia recente desde unha perspectiva estritamente documental. Nun formato performativo máis actual preséntanse tanto os traballos do equipo Bestué e Vives – actualmente xa disolto– como o vídeo de Matt Mullican, baixo o efecto da hipnose ou *(De)construción*, de Esther Gandía, un traballo moi estético que toca un certo discurso feminista. Esta obra foi adquirida para o CGAC recentemente, en 2015, logo de ser presentada no marco da exposición de fin de máster da Facultade de Belas Artes de Pontevedra, e pon de relevo a importancia que esta institución formativa tivo nos últimos anos, nos que propiciou o agromo de numerosas mulleres artistas. Por último, *The Street*, de Lars Arrhenius, introduce desde a animación unha visión urbana con humor. Como moitas das obras de vídeo teñen especificacións de montaxe e proxección moi definidas, e requiren condicións especiais, seleccionáronse só aquelas cuxa visualización está concibida para pantallas de plasma ou monitores, o que permite unha mellor adaptación ao espazo da Sala de Proxectos.

Moitas das pezas que compoñen a segunda sección da exposición, centrada en poñer de relevo a internacionalización que o CGAC realizou en Galicia a partir dos anos noventa, reflicten desde a colección unha programación expositiva renovadora, nova, punteira e arriesgada, que determinaba as compras da súa colección. O CGAC empezou sendo un museo de referencia non só no contexto español, tamén e moi especialmente no contexto internacional, grazas tamén á súa liña de publicacións, que podían atoparse en todas as grandes librarías de museos de todo o mundo. Só a solidez dun proxecto integral que conecte a colección coa programación e coas publicacións e actividades é quen de garantir un recoñecemento público, que se sustenta nun enriquecemento patrimonial e cultural.

Percorrendo as diversas pezas presentes na mostra, pódense recoñecer exposicións singulares: Vito Acconci, Leiro, Xavier Toubes, Karin Sander, James Cassebere, Jürgen Partenheimer, Ricardo Basbaum ou Ton Carbajo. A peza conxunta e en colaboración que realizaron Christian Boltanski e Félix González-Torres, mentres montaban as súas exposicións individuais a finais de 1995, o primeiro na igrexa de San Domingos de Bonaval e o segundo



Christian Boltanski / Félix González-Torres: *Sen título*, 1995. Colección CGAC
Christian Boltanski, VEGAP, Santiago de Compostela, 2018

The Street, de Lars Arrhenius, introduce desde a animación unha visión urbana con humor. Como muchas de las obras de vídeo tienen especificaciones de montaje y proyección muy definidas, y requieren condiciones especiales, se han seleccionado solo aquellas cuya visualización está concebida para pantallas de plasma o monitores, lo que permite una mejor adaptación al espacio de la Sala de Proyectos.

Muchas de las piezas que componen la segunda sección de la exposición, centrada en poner de relieve la internacionalización que el CGAC llevó a cabo en Galicia a partir de los años noventa, reflejan desde la colección una programación expositiva renovadora, novedosa, puntera y arriesgada, que determinaba las compras de su colección. El CGAC empezó siendo un museo de referencia no solo en el contexto español, también y muy especialmente en el contexto internacional, gracias también a su línea de publicaciones, que podían encontrarse en todas las grandes librerías de museos de todo el mundo. Solo la solidez de un proyecto integral que conecte colección con programación y con publicaciones y actividades es capaz de garantizar un reconocimiento público, que se sustenta en un enriquecimiento patrimonial y cultural.

Recorriendo las diversas piezas presentes en la muestra, se pueden reconocer exposiciones singulares: Vito Acconci, Leiro, Xavier Toubes, Karin Sander, James Cassebere, Jürgen Partenheimer, Ricardo Basbaum o Tono Carbajo. La pieza conjunta y en colaboración que realizaron Christian Boltanski y Félix González-Torres, mientras montaban sus exposiciones individuales a finales de 1995, el primero

nunha das plantas do museo, explica dalgunha maneira o clima de excepcionalidade e de encontro no que se converteu o museo desde a súa apertura. A coincidencia xerou a obra, e a doazón foi froito do agradecemento e recoñecemento ao museo. A principios de 1996, Félix González-Torres falece, polo que a peza ten algo de última obra, que doutra banda rolda ao redor da idea da morte e da memoria.

A peza de Berta Cáccamo, recentemente falecida, é unha homenaxe e o recordo ás súas dúas exposicións en CGAC, en 1998 e en 2016.

Na derradeira sala conviven nun mesmo espazo traballos fotográficos que se centran no que se denominou a “realidade construída”; obras fotográficas que recrean mundos verosímiles e plausibles, construídos como maquetas e documentados como realidades: James Cassebere, Oliver Boberg ou Vik Muniz, que recrea mediante fíos e alfileres o debuxo sombrizo dos cárceres de Piranesi.

Esta exposición quere subliñar a función transformadora do CGAC como institución cultural integral, o proxecto da colección, a actividade de centro de arte e de museo, e finalmente como arquitectura, que tamén supuxo un eixe de modernidade e actualización para Galicia, e sobre todo para Santiago.

A terceira sección da exposición está dedicada á arquitectura como argumento; ao edificio de Siza como espazo de diálogo e de encontro.

Desde a apertura do museo foron moi numerosos os artistas que tomaron como punto de partida das súas obras o edificio de Siza, pero tamén tomaron a arquitectura contemporánea de Santiago como paisaxe, mediante encargos coma o que se lle efectúa a Gabriele Basilico, que aborda os novos ensanches das Fontiñas e outros barrios de Santiago nun fresco documental. Verbo da arquitectura de Siza traballaron Günther Förg, que fotografa detalles do parque de Bonaval, así como a Facultade de Xornalismo do Campus Norte da USC (Universidade de Santiago de Compostela) e Juan Araujo que, a partir dun proxecto para o CGAC, recompilou desde a pintura detalles e recunchos arquitectónicos do museo.

en la iglesia de San Domingos de Bonaval y el segundo en una de las plantas del museo, explica de alguna manera el clima de excepcionalidad y de encuentro en el que se convirtió el museo desde su apertura. La coincidencia generó la obra, y la donación fue fruto del agradecimiento y reconocimiento al museo. A principios de 1996, Félix González-Torres fallece, por lo que la pieza tiene algo de última obra, que por otro lado ronda en torno a la idea de la muerte y de la memoria.

La pieza de Berta Cáccamo, recientemente fallecida, es un homenaje y recuerdo a sus dos exposiciones en CGAC, en 1998 y en 2016.

En la última sala conviven en un mismo espacio trabajos fotográficos que se centran en lo que se denominó la “realidad construida”; obras fotográficas que recrean mundos verosímiles y plausibles, contruidos como maquetas y documentados como realidades: James Cassebere, Oliver Boberg o Vik Muniz, que recrea mediante hilos y alfileres el dibujo sombrío de las cárceles de Piranesi.

Esta exposición quiere subrayar la función transformadora del CGAC como institución cultural integral, el proyecto de la colección, la actividad de centro de arte y de museo, y finalmente como arquitectura, que también supuso un eje de modernidad y actualización para Galicia, y sobre todo para Santiago.

La tercera sección de la exposición está dedicada a la arquitectura como argumento; al edificio de Siza como espacio de diálogo y de encuentro.

Desde la apertura del museo han sido muy numerosos los artistas que han tomado como punto de partida de sus obras al edificio de Siza, pero también han tomado la arquitectura contemporánea de Santiago como paisaje, mediante encargos como el que se efectúa a Gabriele Basilico, que aborda los nuevos ensanches de Fontiñas y otros barrios de Santiago en un fresco documental. Sobre la arquitectura de Siza han trabajado Günther Förg, que fotografía detalles del parque de Bonaval, así como la Facultad de Periodismo del Campus Norte de la USC (Universidad de Santiago de Compostela) y Juan Araujo que, a partir de un proyecto para el CGAC, ha recopilado desde la pintura detalles y rincones arquitectónicos del museo.

CGAC COLLECTION 25

A collection and a museum are long-term, collaborative projects. Many individuals participate in them: some appear in the credits, but many other simply remain anonymous. A museum and its collection are the fruit of the efforts and the enthusiasm, not always explicit and not always conscious, of an entire society. They are the result of a willingness to construct a shared memory and a common heritage, which is economic, but above all symbolic. It is the institution which fosters them as a project, but it is society which sustains them, by breathing life into them. A collection is not merely an adornment for decorating spaces, rather it is a document which needs to be studied, researched and transformed into critical thought, into a visual perspective and into a vital dimension. Art shows us how to understand the world in a complex manner, transforming it into a space for discussion and for unexpected, utopian possibilities.

When taking stock of a collection, there are undoubtedly numerous debts of gratitude: the first is to all those individuals who have, at some time, worked in the museum, to each of those who have assumed the leadership and have developed a programme, which has, in turn, contributed to enriching the project and, most especially, to constructing the collection: Antón Pulido, Gloria Moure, Miguel Fernández-Cid, Manuel Oliveira and Miguel von Haffe Perez. A debt is also owed to all those who from the Government of Galicia, the public institution on which the museum depends closely, have supported the project and made it possible through their belief in the same. And above all, very special thanks are owed to the artists, who have always worked with generosity and devotion, as well as to the public and the society that receive and use it, and without whose critical and loyal gaze the museum's work would make no sense.

The Galician Centre of Contemporary Art (CGAC) opened its doors to the public on 29 September 1993, inaugurating a retrospective exhibition on Maruja Mallo, curated by Pilar Corredoira. Designed by the Portuguese architect, Alvaro Siza Vieira, between 1988 and 1993, the building is the focal point of an extensive urban renewal, in dialogue with the complex of the old monastery and church of San Domingos de Bonaval, which currently houses the Museum of the Galician People. Fruit of the collaboration between Siza Vieira and the Galician architect and landscape designer Isabel Aguirre, the transformation of the convent's vegetable garden was also undertaken in the park that incorporates the space of the city's old, abandoned cemetery.

Fostered by the Government of Galicia, the CGAC project delineates an institution devoted to contemporary art, with a programme of temporary exhibitions, a line of publications, educational activities aimed at the general public, an opening up towards the cultural manifestations of contemporaneity, from cinema and literature to music, and a collection with an international vocation.

This year, 2018, is the 25th anniversary of the inauguration of the CGAC building. The museum itself, as an articulated project, would commence a little later, with the establishment of the teams and the departmental structure, and the first artistic director, Gloria Moure, would embark on a programme aimed at continuity, by engaging in the creation of a collection.

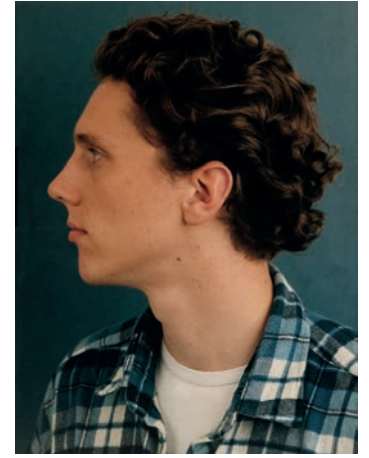
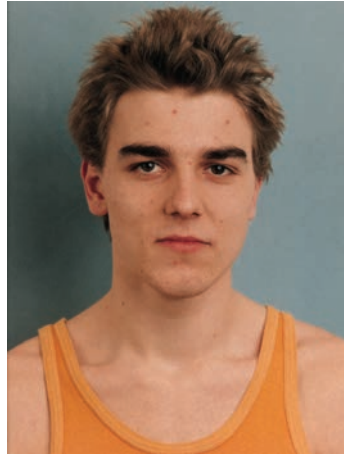
Re-reading and reviewing the museum's history from the different aspects of its collection is intended to highlight the transformational significance of modernisation and internationalisation that the CGAC has had over the years, both within Galicia and Spain as a whole. Moreover, re-interpreting the museum's role, taking the collection as the focal point, shows how the public collection project is the mainstay for a coherent action of heritage building, and how it consolidates the entire notion of cultural policy in the visual arts. A collection is a fragile project which needs continuity along with continual investment and commitment. Neglecting it can destroy it, because if continuity strengthens it, neglect or parsimony in funding will destructure it.

The CGAC is probably the only Galician public cultural institution focused on contemporary art and culture with a solid, well-defined, coherent, affirmed and transparent project. This project takes the highly specific form of a collection, which endows it with sense, in an investigative, disseminative and creative facet of thought and history.

The CGAC collection—which began in 1995 as a result of bringing together new annual acquisitions, with deposits of Galician art from the Government of Galicia's collection—is presented as a powerful cornerstone of an artistic and cultural project that is integral for Galicia. From 1995 to 2014, the the ARCO Foundation collection was deposited in the CGAC and it played an enormously galvanising role, owing to the diversity and importance of its collection, it also being proposed as a model for a collection. The CGAC's own collection has been in permanent dialogue with it. It could even be asserted, on the basis of a detailed analysis, that the CGAC collection has been constructed taking the ARCO Foundation collection into account as a complement and object of discussion. The departure thereof after a link with the CGAC spanning almost 20 years—a connection which has also taken the form of considerable maintenance costs (insurance, storage, archive, restoration and follow-up)—can only be offset by means of an even more active and energetic programme and budget, making it possible to continue acquiring works of an international prominence.

In short, since its foundation, in Galicia, the CGAC has played the role of a national museum of contemporary art.

Important donations also need to be highlighted, such as the Zumel and Xesús Vázquez donations, but particularly noteworthy is the deposit of the collection of Carlos Areán, the Galician critic, historian and exhibition curator who, between 1975 and 1977, was



Thomas Ruff: *Porträt (M. van Ofen, K. Kneffel, U. Hohn, B. Elmpt, A. Brenner, H. Tillmann, P. Fries, J. Sasse, U. Pfeiffer)*, 1983-1985. Colección CGAC
 Thomas Ruff, VEGAP, Santiago de Compostela, 2018

director of the Spanish Museum of Contemporary Art in Madrid, and about whom we shall speak later.

This approach to the collection seeks to highlight how the combined creation of a Fine Arts Faculty in Pontevedra and of the CGAC in Santiago de Compostela in the early 1990s has radically transformed the art produced in Galicia as of then. The appearance of these institutions helped to modernise and disseminate an increasingly deep and complex aesthetic knowledge, which spreads towards architecture, business and industry in the field of design and fashion, which, in turn, facilitated the emergence, through normalisation, of female artists of enormous impact, and, through the museum's exhibitions and activities, fostered the internationalisation and modernisation of Galician culture in connection with its own traditions and with the world.

In the previous exhibition project on the CGAC collection, *Modelo x armar [A Model Kit]*, which focused very specifically on Galician artists, these same concerns were present, although formulated in another way, with a more historical tone and chronological structure, divided into three sections and by decades, exemplified in themes that attempted to structure a history of contemporary art from Galicia, and to establish a contextualisation with a number of works from international artists.

The first section focused on the 1950s and 1960s, when a certain notion of abstraction was constructed. This included some of the first works acquired for the collection in 1995, by José María de Labra, Tino Grandío, Mampaso, Caruncho and Reimundo Patiño.

Historically speaking, the CGAC collection begins with works from the 1960s and a small number from the end of the 1950s, when it seemed that a time different from the dark post-war period was opening these up and deep changes were coming about in art. The acquisitions of works from those decades for the collection were exclusively of Galician artists; artists from the 1930s and 1940s were left out of the chronological framework; these include artists such as Carlos Maside, and others who were active during the ensuing decades, such as Seoane, Laxeiro and Colmeiro, and who can be identified with the resurgence of a modern conscience in Galicia, artists who, on the other hand, were already sufficiently represented in the Carlos Maside Museum in Sada (A Coruña). It must be said, however, that in all of them survives a narrative sense linked to a certain figuration, whilst the works with which the collection begins chronologically, are situated in a setting of rupture and of experimentation with abstraction. Nonetheless, the CGAC would not leave this earlier, brilliant period of Galician art out in the cold, and at different times exhibitions would address some of these artists, such as Laxeiro, in 1996, and Seoane, in 1999, as well as other shows, with a rather more historical sense, such as *A Galicia moderna 1916-1936 [Modern Galicia 1916-1936]*, curated by Antonio Bonet Correa, which had an extensive, specialised scientific and advisory committee. The exhibition addressed the emergence of a Galician cultural identity of modernity; between the *Irmandades da Fala*, an association which in 1916 defended the use and educational standardisation of the

Galician language, and the break-up which came about with the military coup which would give rise to the Civil War in 1936, was one of the most brilliant moments of the 20th century, in which art, music, cinema and literature found spaces of confluence with social and political concerns and of anaesthetic renewal, with artists ranging from Asorey to Arturo Souto and Castelao.

In all of its phases, the CGAC has been very aware of the need to combine and complement, linking them in the same project model, the construction of a collection and an exhibition programme which proposes the dissemination of contemporary culture from knowledge and research. Moreover, as can be seen in the museum's report published for the period 1995-1997, the necessary complementarity and links with the collections of public museum institutions in Galicia was highly present, and the existence of an articulated map of interrelations was assumed. In this regard, we allude specifically to the prominence in the CGAC of the contemporary in relation to the more historical outlooks of the Castrelos Museum in Vigo, or of the Fine Arts Museum in A Coruña, while the report also highlights the close collaboration that the CGAC established with the Carlos Maside Museum in Sada, through loans and temporary transfers.

In the aforesaid initial exhibition *Modelo x armar*, a second chapter focused on the 1970s and 1980s, when there was a degree of tension and dialogue between geometry and figuration. This friction arises even within the work of the same artist, as is the case of Manuel Facal who, in the early 1970s, produced a graphical series of geometric combinations with a certain optical tone, while in 1979 he embarked on a series of experiments with poor materials in sculptures, with a strong installation sense, such as *Espantallo* [Scarecrow]. In the first Atlántica exhibition in Baiona, Facal would include works with very similar characteristics, from this very series. These tensions and crossed dialogues would give rise to the context of Atlántica, a cross-generational project which sought neither formal coincidence nor a stylistic manifesto, rather regeneration and communication between artists, and from Galicia with the outside world. Thus, the works of Manuel Moldes, Facal, Huete, Silverio Rivas, Correa Corredoira, Antón Patiño, Xosé Freixanes, Xavier Toubes, Leiro and Antón Lamazares created an atmosphere of diversity, which has its counterpoint in a series of portraits of young people by Thomas Ruff, a project which addresses the idea of a generation and which back in the 1980s brought photography fully into the circuits of artistic distribution, which until then were somewhat resistant to the photographic, understood as a minor or secondary art form.

The third section covers from the 1990s up to the present day, and marks the period which coincides with the CGAC's activity.

If, in the Atlántica exhibition, there was only one woman, Menchu Lamas, the last few decades have seen the appearance of an increasing number of female artists, developing highly nuanced and personal work, including Pamen Pereira, Montse Rego, Mónica Alonso and Amaya González Reyes, among many others. If in previous decades painting had been dominant, as of now there would be a greater diversity of proposals. Additionally, in these decades, from the 1990s to the present, coinciding with the development of the CGAC, fluent communication was established

with the international setting, through the programme of exhibitions and from the purchases for the museum's collection.

We should also highlight that, since 2015, there has been a line of work for the collection with new artists graduating from the Faculty of Fine Arts in Pontevedra —through the acquisitions of *Cariátides* [Caryatid], by Marta Lorenzo, a sculpture made of plaster and sugar paste and of *(de)construcción* [(de)construction], a performance and video by Esther Gandía— with the aim of stimulating both younger production the and collection's connection with generations of younger artists and those still training.

The question that was posed for the aforesaid exhibition, *Modelo x armar*, was which narratives or which histories of art in Galicia could be constructed on the basis of the CGAC collection; what were its possible itineraries and also its possible gaps; what type of work was required to complete trajectories and what type of documents could better help to understand these narratives.

This new exhibition project, *CGAC Collection 25*, is also divided into three sections, but only the first one retains a structure of a historical and chronological nature per se, focused specifically on the collection's starting point, on a temporal framework between the 1950s and 1970s, with the aim of examining the creation of a Spanish and international context for Galician art, which also constitutes, from the inception of the collection, a constant reference and a core objective for the Museum. A second section establishes a reconsideration of the role played by the Museum on the basis of its collection and its programming, as a vector of modernisation and internationalisation, and the third section underscores the radical and unique importance of the architectural project and which gives rise to a sizeable nucleus of works which are in dialogue with and are inspired by Siza Vieira's architecture, but also with that which shapes the modern Compostela, with its new districts and the extension of the University campuses.

The first chapter of the exhibition focuses on the decades between the 1950s and 1970s; they are approached as a case study, in which to try out crossed interpretations of contexts. It includes a number of works from the same artists from the previous exhibition (Labra, Mampaso and Grandío), but these are supplemented with pieces from the 1970s, by Nóvoa, Lodeiro and Mantecón, which follow the path of abstraction in a different way. Nonetheless, the principal objective is to insert this development of the Galician artistic scene into a Spanish contextual framework, with works from authors who participated in *El Paso*, such as Manolo Millares or Luis Feito, and in *Dau al Set*, such as Tàpies, Tharrats and Cuixart, all of these from the Carlos Areán donation, as well as a series of Informalist drawings by Luis Gordillo from the end of the 1950s, recently donated by the artist. The Areán donation forms a highly unique core for the collection, as it includes Spanish artists from between the 1950s and 1970s and reflects the subjective nature of a private collection. Many of the pieces which comprise it are engravings, and there are numerous works on paper, in small format, many of which bear dedications by the artists themselves, as they were often gifts. As

Areán was a critic who also directed the Athenaeum, and subsequently the Spanish Museum of Contemporary Art (MEAC), both in Madrid, his collection is of a certain documentary nature. He was also the director of the *Cuadernos de Arte y Publicaciones Españolas* collection, which published more than 600 informative monographs of artists from all over the world; along with many others, he worked on the essays devoted to these artists in this collection of books.

The inclusion of photography in this section should be understood as a statement of principles, linked with a methodological perspective not sufficiently tested up until now in the collection. Indeed, for the period between the 1950s and the 1970s, the CGAC collection lacks a photographic archive comparable with that of painting. Until recently, the museum possessed very few photographs from before 1970: a view of the Port of Vigo by Raniero Fernández from 1955; a photograph from the *Mariñeiros* series by José Suárez from 1936, and a portrait by Virxilio Vieitez from 1966. These are really works from an album portfolio published by the Vigo Centre for Photographic Studies in 1999, with a run of 50 copies, which also included three other works, from Vari Caramés, Manuel Sendón and Xosé Luis Suárez Canal. These are exceptions, which unfortunately lacked continuity, and this is also the product of a fairly widespread outlook when the CGAC began collecting, which considered photography (particularly that which was documentary) to be on a second level.

In 2016 the Camilo José Cela photographic archive was incorporated into the CGAC collection, with the aim of extending the latter's field of action, assuming the importance that archives have for a museum like the CGAC, and thus be able to undertake research that would highlight some of the Nobel prizewinner's most unique and lesser known facets; his interest in photography and his relationship with photographs, the way in which he incorporated images into some of his books, the innovative use of the photographic image as a starting point. In short, his pioneering interest in the format of the photo-book.

The archive includes three projects of very different scopes and make-ups.

1) On one hand, the working material used for *Viaje a la Alcarria* (a legendary and revolutionary book in Spanish post-war literature, a midway point between travelogue, essay and novel, published in 1948 but drafted in 1946), undertaken on the photographic plane by the Viennese photographer, Karl Wlasak, and the Portuguese photographer, Conchita Stichaner.

2) The series of photographs (including virtually all the negatives) by Enrique Palazuelo, which would serve as the basis for writing *Nuevas escenas matritenses*, divided up into seven series of stories, which give rise to 7 volumes and whose stories are based on the characters and situations in the streets of Madrid, which include 77 images from a largely unpublished series of 358 photographs.

3) A set comprising more than 300 photographs which Carles Fontseré sent periodically to Cela from New York between the 1960s and 1980s, when both were planning a book (photo-book) titled *Nueva York amarga*, which would never see the light of day, but for

which Cela wrote five stories, which remain unpublished. Of this third series, there are no negatives, since the work was never completed, and only the proofs sent along with the corresponding letters have been preserved.

It should be pointed out that the photographic copies in each of the sets are very different, and none of them were conceived to be exhibited. These are work materials that Cela used as a starting point for writing, and were conceived for being published. Many of Wlasak's photographs are mounted in threes or fours on cardboard frames, and come in different small and medium-sized formats. The photos by Palazuelo, however, are in medium-sized format. On the back of some of them, we can see that they were used in the publication of the stories and photographs in the journal *Semana*; on others we can make out re-framing marks for their adaptation to book format (28 x 17.5 cm), highly effective for standing out in shop windows, with full-bleed images on the cover. On the back of some of them appear chapter or scene numbers, along with a title or explanatory phrase. In terms of format and tonality, the copies from Carles Fontseré maintain a more homogeneous regularity.

Of the entire archive, perhaps the most interesting, owing to its being unknown and more complete, as it includes practically all the negatives, is the one which embodied *Nuevas escenas matritenses*, a set of which a small selection is on display in the exhibition.

In *Viaje a la Alcarria*, the first book in which Cela inserts photographs, the images establish an itinerary parallel to the text, but there is no direct link between narrative and image; nor is the relationship illustrative, rather it is supplementary. In contrast, *Nuevas escenas matritenses* is a project in which the text emerges directly from the image, a photographic documentary style engaged with an unbridled, extreme fiction bordering on a bizarre, nonsensical vision of reality. *Costumbrista* in appearance, in a certain way it links up with Ramón de Mesonero Romanos' *Escenas matritenses*, and even adopts the structure of chapters, which he calls "series", as does the Madrid-born writer. Nonetheless, Cela distanced himself from *Costumbrismo*; his scenes tend towards a narrative with a tone characteristic of stark magic realism, and a social criticism comes to the fore, aimed above all at the hypocrisy and conventionalism which looks at that world of the traditional as charming instead of as a tragedy.

The archive opens up an unknown, barely explored world, as the majority of the photos that Palazuelo gave to Cela remain unpublished. Palazuelo pestered Cela for years with his desire and interest in being able to work on a photographic book which would bring together, without the distorting fiction, those images of a popular Madrid, which at the end of the 1950s was on the point of disappearing. There are very few images of monuments: one view of the Royal Palace, but with a foreground of *maids* and servant dressed formally in white, or the now disappeared mass of the Basilica of San Francisco el Grande, seen from behind and appearing more like ruins. This contrasts with the large group of street vendors and scenes from the flea market or taverns, the terrace of one of Madrid's more select and elegant bars, the Serrano clique, which would be photographed in the 1960s by the Asturian photographer, Gonzalo Juanes.



Vito Acconci: *The Following Piece*, 1969. Colección CGAC. Vito Acconci, VEGAP, Santiago de Compostela, 2018

Between *Viaje a la Alcarria* and *Nuevas escenas matritenses*, along with *Lumen*, Cela published two other photo books, which also denote, from controversy, a way of dealing with reality without prejudice and in a ruthless, almost violent way, without compassion: *Toreo de salón* with photographs from Maspons and from Ubiña (1963), and *Izas, rabizas y colipoterras*, with photographs from Joan Colom (1964). The literary work in *Nuevas escenas matritenses* responds to a more balanced vision, which also leads to a stark, fictional approach. The innovative feature of these projects is undoubtedly the way in which Cela involves photography, and weaves a space of experimentation, although in the background the writer uses and manipulates the photographers' work for his own ends. In some way, they all end up disappointed, as, from the writer's perspective, the photographic is relegated to a subordinate plane.

With a view to completing the vision of this historical moment from photography, also included, in dialogue with the photographs of Enrique Palazuelo, are the pieces by Raniero Fernández and Virxilio Vieitez, set in the same temporal framework and which give account of two very different photographic realities in the Galicia of the time: that of photographic associations working in the cities and that of professional studios scattered around the region. Raniero Fernández represents a photography linked to the Galician Photographic Group in Vigo, the first to be established in Galicia and of which for a

number of years, between the mid-1950s and the end of the 1960s, he was the director, promoting publications, competitions and activities. His perspective—at the same time both impressionistic and documentary—would provide an account of the landscape and sociological aspects of Vigo, such as the port or El Berbés, but also prominent in his work are documentary projects of granaries and stone crosses which indicate a fine photographic perspective. Virxilio Vieitez represents the other side of the reality, the portrait from his studio in his home village of Soutelo de Montes. Intuitive photography with a sophisticated perspective for composition and the almost psychological portrait, even though they were commissions, even though the photo was a memento to be sent to emigrated relatives. Vieitez was a discovery unearthed in the 8th edition of the Vigo Photobiennial in 1998, entailing the reappraisal of a direct, experience-based photography, one that was studio-based and professional, free of artistic ambitions and expectations, which addressed reality with the fullness of humanity.

To reposition the international context, a number of very distinct and highly exceptional pieces are included, in which photography plays a formal, documentary or experimental role. Vito Acconci's *The Following Piece* (1969) is actually a performance of a series, and the piece is both the documentation thereof and its presentational support. Every day, for a month, the artist randomly selected an



Juan Araujo: *CGCA 3*, 2007. Colección CGAC



Juan Araujo: *CGCA 13*, 2007. Colección CGAC

individual on the street and followed him/her until he/she entered a private space. Up until 1968, Acconci's work had been limited to writing and poetry, but when he started with performances, photography became an irreplaceable means of documentation. In 1996 the CGAC held a memorable exhibition on Vito Acconci, in which the artist installed a series of traversable scaffoldings on the museum's façade. A series of photographs by Joseph Beuys from 1977 show both the weight of the documentary and the fetishist meaning that the image of the artist himself assumes. In Juan Hidalgo's *Biozaj* (1977), photography itself acts as the support for a performance in which the different nude bodies of the men (Walter Marchetti and Juan Hidalgo) and the woman (Esther Ferrer), the constituent members of *Zaj*, were superimposed until they merged together into one single image.

Despite the scarcity of photography in this first (chronological) part of the collection, there is an important and essential archive of international photography and video from the 1970s, which saw the emergence of artists, particularly female, who developed feminist and gender-based discourses and who employed performance and video as documentation. The majority of these works were acquired to hold highly innovative exhibitions for the CGAC and Galicia, such as *A batalla dos xéneros* [*Gender Battle*] and *En todas as partes* [*Everywhere*], both curated by Juan Vicente Aliaga, and with pieces

by Valie Export, Martha Rossler, Dara Birnbaum, Eleanore Antin, Ulrike Rosenbach, Lynda Benglis, Carolee Schneeman and Sanja Ivekovic. A number of these video pieces were exhibited in *Modelo x armar*, such as *Semiotics of the Kitchen*, by Martha Rossler, and others are now on display in *CGAC Collection 25*, within a section devoted to videos from the collection focused on documentary and performance perspectives, in the Projects Space, such as *The King* (1972), by Eleanor Antin, a ground-breaking artist in feminist discourses, which shows the collection's range and historical scope. To underline the continuity of these lines of work over time, more recent pieces are displayed, in which both documentary and performance aspects are employed, and genealogies linked to the aesthetics of the 1970s are linked, as in *Escenario doble* [*Double Scenario*], a video by Virginia Villaplana in which gender and transsexual identity are developed in a performance parallel to an interview, or the more directly documentary work *Asuntos internos* [*Internal Matters*], by Xoán Anleo and Uqui Permui, which addresses the problems and reality of the transgender collective in Galicia. Linked with the notion of performance and with a documentary style, we find the video on Victor Grippo, an artist to whom the CGAC devoted a retrospective in 2013, made by the curator thereof, Alicia Chillida, and which thus closes the circle of that exhibition, depositing the artist's ashes in the cemetery in Havana, as the artist had expressly stipulated in his will. In other works, such as María Ruido's *Plan Rosebud* [*Rosebud Plan*], recent history is addressed from a strictly documentary perspective. Presented in a more current performative format are both the works by the Bestué & Vives team (now broken up) and the video by Matt Mullican, under the effects of hypnosis, or *(De)construcción*, by Esther Gandía, a highly aesthetic work which touches on a certain feminist discourse. This work was acquired by the CGAC relatively recently, in 2015, after being submitted in the setting of the Master's Exhibition at the Faculty of Fine Arts in Pontevedra, and it underscores the importance that this educational institution has had in recent years, which has seen the emergence of numerous female artists. Lastly, Lars Arrhenius's *The Street* introduces an urban vision with a touch of humour through animation. As many of the video works have highly defined assembly and projection specifications and require special conditions, only those conceived to be displayed on plasma screens or monitors have been selected, allowing for better adaptation to the space in the Project Room.

Many of the pieces that comprise the second section of the exhibition—focused on highlighting the internationalisation that the CGAC has conducted in Galicia since the 1990s—reflect from the collection a daring, rejuvenating, innovative, cutting-edge exhibition programme, which determined the purchases of its collection. The CGAC continues to be a museum of reference, not only in the Spanish context, but also, and most especially, in the international setting, thanks also to its line of publications, which can be found on the shelves of all the great museum libraries around the world. Only the robustness of a comprehensive project connecting collection with programming and with publications and activities is capable of

guaranteeing public recognition, which is based on patrimonial and cultural enrichment.

Running through the different pieces present in the exhibition, we can recognise unique exhibitions: Vito Acconci, Leiro, Xavier Toubes, Karin Sander, James Cassebere, Jürgen Partenheimer, Ricardo Basbaum or Tono Carbajo. The joint, collaborative piece was made by Christian Boltanski and Félix González-Torres, while they assembled their individual exhibitions at the end of 1995 —the former in the church of San Domingos de Bonaval and the latter on one of the floors in the museum— goes some way towards explaining the climate of exceptionality and of coming together into which the museum has transformed itself since its opening. The coming together gave rise to the work, and the donation was the result of gratitude and acknowledgement towards a museum. Félix González-Torres passed away early in 1996, owing to which the piece has an air of final work, which on the other hand hovers around the notion of death and memory.

The piece by the recently passed-away Berta Cáccamo is a tribute and memory to her to exhibitions in the CGAC, in 1998 and in 2016.

In the final room, side-by-side are photographic works that focus on what was labelled constructed reality; photographic works which recreate credible, plausible worlds, constructed as models and

documented as realities: James Cassebere, Oliver Boberg and Vik Muniz, who with needle and thread recreates Piranesi's bleak drawings of prisons.

This exhibition aims to underscore the CGAC's transformative function as a integral cultural institution, the project of the collection, its activity as a centre of art and museum, and finally as architecture, which also entailed a hub of modernity and modernisation for Galicia, and above all for Santiago.

The third section of the exhibition is devoted to architecture as an argument; to Siza's building as a space for dialogue and as a meeting place.

Since the museum's opening, many artists have taken Siza's building as a starting point for their works, but they have also taken Santiago's contemporary architecture as a landscape, through commissions such as that given to Gabriele Basilico, who addresses the new urban developments of Fontiñas and other districts in Santiago in a fresh documentary. Siza's architecture has been worked on by Günther Förg, who photographed aspects of Bonaval Park, as well as the Faculty of Journalism in the North Campus of the USC (University of Santiago de Compostela), and Juan Araujo who, on the basis of a project for the CGAC, has collected architectural aspects and nooks and crannies of the museum in painting.



Karin Sander: 1:9, 2003. Colección CGAC. Karin Sander, VEGAP, Santiago de Compostela, 2018

XUNTA DE GALICIA
Presidente da Xunta de Galicia
Alberto Núñez Feijóo

Conselleiro de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria
Román Rodríguez González

Secretario xeral técnico
Jesús Oitavén Barcala

Secretario xeral de Cultura
Anxo M. Lorenzo Suárez

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA
Director
Santiago Olmo

Xerente
Marina Álvarez Moreira

EXPOSICIÓN
Comisariado
Santiago Olmo

Coordinación
Cruz Provecho

Rexistro
Lourdes P. Seoane

Traducións
Carlos Arias, David Smith

Montaxe
Carlos Fernández, David Garabal (CGAC)

Deseño
Cecilia Labella



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

