



PATIO A1

Berta Cáccamo (Vigo, 1963)

Sobre as paredes do taller acumúlanse, en aparente desorde, pinturas non-natas, embrións e cadáveres frescos de obras, rastros da brocha sobre algún xornal vello que acaba de recuperar a verticalidade, fragmentos de frases pictóricas prontas a seren devoltas á vida. A escena ten certo aire forense, de realidade despezada, porque para Berta Cáccamo a pintura “organízase como unha linguaxe, ou, para ser máis exactos, como un idiolecto, como variante individual dun código que hai que diseccionar”.

Arredadamente emparentada, polo menos nos seus inicios, coas poéticas do xesto e a pintura de acción, gradualmente o seu traballo foi adquirindo un ritmo pausado —case caligráfico— que máis apunta cara a unha pintura de contención, ou pintura de meditación. Actitude contemplativa de raíz Zen que, malia todas as incompatibilidades imaxinables, remata maridando dalgún estraño xeito coa crispación emocional da vida urbana e os conflitos sociais do tempo presente.

Estratificación de planos pictóricos e conceptuais, veladuras e superposicións. En cada xesto a autora desdise para que o espectador sobreentenda, o sentido avanza intercalando capas transparentes. O trazo —ensimesmado, perdido nas súas propias reflexións— volve sobre si mesmo, fai un alto e desanda parte do camiño para propoñer unha nova travesía á mirada.

Mauro Trastoy (Ferrol, 1971)

Manualidade extrema, obras nas que o táctil se eleva ao rango do visual. Tratamento povera dos recursos. Fraxilidade e precariedade dos materiais: corda de cânabo, arame, ramas de arbusto, cartón ou cinta illante; e inmediatez núa das prácticas e os procedementos: anoar, dobrar, esfiañar, envolver... repetir o xesto como tantra que propicia a iluminación.

Redución de escala, todo o proceso adquire unha dimensión manipulable. Cando a obra se ve obrigada a crecer, a aumentar o seu tamaño, faino de forma modular; ocupa o espazo agregando elementos idénticos, estruturas xeométricas de crecemento. Cada sección ramifícase á súa vez, impulsada por unha fractalidade vexetal que introduce as variables de ritmo e musicalidade: repetición e permuta.

Desaparece toda posibilidade de bosquexo, o movemento de tenteo e exploración que lle sería propio convértese no latexo esencial que sostén todo o seu traballo, e a obra transfórmase no rastro desa busca.



GALERÍA A1

Chelo Matesanz (Reinosa, Cantabria, 1964)

Traballar con materiais que proceden do seu ámbito máis próximo é un trazo omnipresente en boa parte dos procedementos creativos de Chelo Matesanz: "a miúdo véxome invadida completamente polas cousas, as acumulacións de trastes cacharros, obxectos útiles e inútiles, enteiros ou fragmentados, esnaquizados, repetidos..., que me van comendo o espazo vital ata deixarme case sen aire".

Nese contexto de exceso e desbordamento de arquivo, integrar os obxectos da súa propia cotianidade no corpo da obra convértese nunha sofisticada terapia anti-consumista, unha sorte de ritual exculpatorio ou *potlatch* emocional: "Non me gusta pensar que as miñas cousas poidan aparecer no lixo, abandonadas. Facer arte con elas é liberalas, supoño que se trata dun comportamento similar ao que se ten cos fillos, de axudarlles a situarse na vida".

Moitos obxectos de humilde factura industrial (retallos téxtiles, bonecos, xoguetes de tendas chinesas, residuos *kitsch* da cultura popular, ou coleccións completas de abelorios) atoparán así un novo destino á altura das súas posibilidades simbolizadoras acabadas de descubrir. Chelo Matesanz ofrécelles a posibilidade dunha nova vida, pero non unha vida calquera, senón unha vida máis plena, máis arriscada, máis difícil e esforzada: nin máis nin menos que inestables pezas de discurso.

Agradecemento produción: Facultade de Belas Artes (Pontevedra), Universidade de Vigo

Rosendo Cid (Ourense, 1974)

Especialista no prenarrativo, Rosendo Cid comezou pouco despois de 2000 a desenvolver as súas "esculturas dun minuto", unha moi simple interacción entre obxectos que dá ánimo a unha máis complexa reflexión sobre o proceso escultórico e sobre o concepto mesmo do bosquejo como obra en si.

Acumuladas sobre as súas dúas mesas de traballo, estas pequenas esculturas conforman algo así como un diario de artista que a acumulación converte no retrato do artista. Un diario de artista ao que se suma un potente traballo textual que sitúa a Rosendo Cid ás portas da creación literaria, e moi posiblemente xa máis alá.

O seu proceso de configuración iguálase ao das súas colaxes, con ou sen texto: unha imaxe previa require doutra, non que a complete senón que a desencadee, que desencadee a ficción: *Trapequista tibia*. Nunhas obras o dominante é a carga poética, noutras a narración onírico/política na estirpe de René Magritte. Pero sempre coa composición como esixencia porque nisto da análise compositiva Rosendo Cid é un clásico.



Tayone (Vigo, 1980)

A encrucillada do artista como suxeito político é unha presenza constante no traballo de Tayone, unha asexada que gravita sobre cada unha das súas intervencións, o persegue dende os seus inicios de muralista urbano e pendura sobre a súa enlouquecida iconografía construída a base de escuras e residuos da iconosfera popular: lixo do espazo político e económico.

Cada obra reclama interlocución, bótase á rúa á procura dun público activo; Tayone “entende o espazo público ao estilo clásico, un foro para o intercambio no escenario dunha cidadanía participativa; coas súas intervencións busca suscitar reflexión e comunicación entre as persoas que habitan ese lugar, durante o proceso de creación e tamén despois. Os seus temas son cuestións inmediatas, aquelas que afectan ao cotián; a interacción é unha das súas necesidades, case unha esixencia” (Sara Vaquero).

Á vez bestiario de almas en pena e catálogo meticuloso do pensamento alienado, os debuxos de Tayone remiten inevitablemente á fauna suburbial do inconsciente, a inesquecible cuadrilla lixo (*Garbage Pail Kids*) que todo urbanita avariado carga no seu corazón; pero, ao paso e como quen non quere a cousa, poñen descarnadamente sobre a mesa outras cuestións, quizais agora mesmo máis urxentes, relacionadas coa xestión do común e a utilización xenerosa do compartido.

Rut Massó (Vigo, 1970)

Unha luz eclipsada inunda as paisaxes de Rut Massó. Nos cadros da súa serie *Vanitas* —os que lle teñen devolto certa visibilidade na súa propia terra tras o cedo exilio muniqués que aínda persiste— obxectos e personaxes parecen flotar nun espazo anegado, mexidos polas mareas da súa propia desolación, “un espazo furtivo, cargado de tormento, de desatino, esquecemento e *terribilitá*” en palabras de Alberto Ruiz de Samaniego.

Escenarios sumidos en tenebrosas tebras nos que Rut Massó non fai outra cousa ca “acender candeas”, forzar acenos e contraluces, xestos conxelados no escorzo manierista dun forzado halo luminoso que remata por tishar os rostros cunha expresión grotesca que é toda unha declaración de principios: o sarcasmo —fardelo de desgustos— será a nosa balsa de náufrago. Xogamos a asustámonos para vencer o medo.

Así, nunha sorte de novo rizo barroco posto en marcha pola perversa lóxica das equivalencias gráficas, a regulamentaria caveira das *vanitas* deveu esfera paródica, globo de cómic, ou gato de Cheshire nacido dunha mala viaxe lisérxica; ao tempo que no espazo pechado do bosque tenebroso se abriu un claro, unha cesura, ferida na que sangran escintilantes as estrelas: cirios de penitente ou fachos de noite de bruxas. Cada espectador que aguante a súa vela.



PATIO A2

Juan Loeck (Santander, 1959)

Non o bosquejo, senón o molde do mundo, parece ser a xesta heroica que nos propoñen os traballos do escultor Juan Loeck, que algún día especialmente voluntarioso fantasiou o proxecto de realizar un molde do mar.

Unha obra que se nutre do espazo de tensión que se abre entre dous polos opostos: por un lado a inestabilidade dos materiais (que el se encargará de forzar ata o límite do razoable coas súas coñecidas pezas de xeo), e por outro, a infalible rixidez do proceso de baleirado. Tensión e contraste, polos postos dun campo eléctrico no que haberá de saltar a faísca da obra: o molde dun lóstrego.

Xeo, chapapote (nas súas máis diversas mesturas e combinacións), escaiola, silicona, *cartapesta*, resinas sintéticas..., a ductilidade de cada materia, e o propio ritmo de cada procedemento, primarán sempre sobre os resultados, porque o que estas operacións poñen a proba non é outra cousa ca solidez do mundo ou, o que é o mesmo, a fiabilidade das nosas representacións.

Agradecemento produción: Facultade de Belas Artes (Pontevedra), Universidade de Vigo

Isaac Pérez Vicente (O Rosal, Pontevedra, 1955)

A linguaxe como virus: "efectuando alteracións na estrutura do hóspede, que deron como resultado unha nova especie deseñada especialmente para aloxalo, o virus pode agora replicarse sen perturbar o metabolismo e sen ser recoñecido como un virus. Unha relación simbiótica estableceuse e o virus forma parte do hóspede, quen xa o ve como unha parte útil de si mesmo". As palabras de William Burroughs, integradas xa nunha obra de Isaac Pérez Vicente, dan conta da súa actitude cara á linguaxe, e a súa disposición fronte á súa propia obra, entendida esta, en boa medida, como artefacto lingüístico.

O traballo de Isaac Pérez Vicente crece na penumbra como un arquivo arborescente, unha organización rizomática —extensible á vez que retráctil— que estende ou reprega o seu sistema de ramas potenciais: dispersos conxuntos de obras durmintes que agardan o seu momento. Sen perder nunca de vista os procedementos verbais de Raymond Roussel, os seus xogos de son-sentido, e tomando certo enciclopedismo decimonónico como modelo icónico-irónico, o artista emprende unha taxonomía global do universo, planifica un infinito catálogo de ausencias.

A metástase azarosa das listas só cabe organizala con criterios rítmicos e pautas musicais, o sentido funciona aí como resonancia, como salto ao baleiro no espazo en branco entre dúas notas: fisura na que se tramita unha rigorosa arquitectura do silencio.

Agradecemento produción: 'La casa de arriba', Vigo



GALEGO

PERIMETRAL A1

Beatriz Lobo (Vigo, 1985)

Explorar os límites do decoro e o bo gusto non é tarefa menor, pois obriga o intrépido cartógrafo a internarse en xunglas de banalidade e pantanos de mal gusto aos que, ademais, dalgún atravesado xeito, é preciso amar e proporcionar a dose exacta de tenrura.

Sen máis armas que a claridade da súa mirada, Beatriz Lobo mergúllase en mares de tedio e vulgaridade para extraer as perlas cultivadas por algún campión mundial de *break dance* azerbaiano, e volve á superficie cun "corazón de cristal coa imaxe da catedral de Burgos, o autógrafo dun imitador de Elvis, ou un chaveiro orixinal da lendaria marca de plátanos Chiquita Banana".

Beatriz-Barbarella empuñando a pistola de raios de silicona quente, suxeitando flocos e rebandas de mortadela de delicada porcelana chinesa; cada obra formulada como unha expedición da que a artista regresa con algunha nova peza para a súa colección de amuletos e bengalas, que quizais a ela só ás veces lle traian sorte, pero estamos seguros de que a nós nos van abrir os ollos, sempre.



GALERÍA A2

Tatiana Medal (A Coruña, 1971)

No paso do bosquejo á obra final sempre se dá un cambio, ou máis ben un tránsito, de escalas; o proceso é un ir e vir de formas, de tempos e de aparencias, porque a escala das cousas é moito máis que medida. No caso da obra de Tatiana Medal ese tránsito vólvese hora punta circulatoria, pois vai do que a supera en medidas e en dimensión histórica ao brevísimo reflexo sobre un papel vexetal e de aí, por exemplo, a grandes recortes plásticos en potente formato expositivo.

É Tatiana, literalmente, unha artista da des-mesura. Aquí vémolos: dun mínimo translúcido obtén unha longa especulación de cores que se proxectan, que crecen en lonxitude e duración.

E ao contrario, revolve a extensión dos seus paseos insistentes por Roma ou Nova York ata deixalos en moi axustadas abstraccións xeométricas que, superpostas, poden configurar un plano de urbe pero que illadas determinan unha pequena porción dun percorrido en forma de documento. Outro bosquejo de Roma, ou do mundo.

Ignacio Pérez-Jofre (Madrid, 1965)

As vangardas históricas consagraron o paseo urbano como unha modalidade de expresión artística. En contraposición coa veneración da natureza da xeración romántica engaiolada fronte á grandeza operística da creación divina, os vangardistas de principios do século XX botáronse ás rúas das súas cidades para se enfrontar co non menor misterio dos pequenos xestos dos homes.

Zanfonear sen rumbo premeditado (o *flâner sur les boulevards* das fratrías surrealistas) como experiencia puramente urbana que sacraliza o azar do encontro fugaz, entrecruzar de realidades ben diferentes que aproximan, por un instante, os seus campos gravitatorios: cruzamento de miradas e fricción tanxencial de proxectos vitais. E na súa faceta máis política, "deriva" situacionista que cuestiona a trama de dominación do trazado urbano para espertar "situacións" de vida latente.

Ignacio Pérez-Jofre (que dirixiu no CGAC un "Taller de percorrido urbano", que se propoñía "o desenvolvemento dunha mirada atenta, inquisitiva, dirixida ao seu propio ámbito cotián en tanto que campo de experiencia fascinante, infinitamente rico na súa complexidade física e simbólica") leva a cabo —en vivo e en directo, a pé de rúa— unha excitante transcrición gráfica destas ondas do espírito.



Teo Soriano (Mérida, Badaxoz, 1963)

“Gustaríame pintar un Via Crucis”, afirmaba Teo Soriano nunha recente publicación, e é moi posible que este artista non estivera a facer outra cousa en todos estes anos da súa xa dilatada carreira. Anos de suba e baixada ao Gólgota cargado cos seus apeiros de pintor, unha e outra vez; repetir cada día de traballo a paixón, a morte e a gloriosa resurrección da pintura.

Situado nas antípodas da xestualidade, dispuxo que o verdadeiro azar opere sempre en complicidade coa xeometría e o cálculo. Como bo amante do jazz deixa voar a improvisación sobre o rigoroso trazado da pauta; a pintura danza, deslízase sobre o seu soporte coa lixeireza e a rotundidade dun ballet de soldados nalgunha ópera soviética.

Pintura crúa a que nos serve este habilidoso cociñeiro que é Teo Soriano: sabores limpos, sen disface de salsas nin adobos (quizais un manxar de excesiva pureza para os nosos estragados padais visuais). Leonardo da Vinci animaba aos pintores a observar coa máxima atención as manchas de humidade das paredes, e Teo —que é un clásico— pásase moitas horas ao día en devota contemplación do chan do taller: sabe que a verdade, se chega a presentarse, o fará por algunha humilde abertura.



PATIO A3

Santiago Mayo (Tal, A Coruña, 1965)

Santiago Mayo pertence a ese raro xénero de artistas dos que podemos botar man cando as cousas veñen mal dadas, ou sexa agora mesmo: ese xénero de artista que cimentou o seu traballo no xesto mínimo que reclama do espectador a atención máxima; e quizais esa foi a razón pola que tivo que soportar durante anos os rigores dunha época grandilocuente, sedenta de grandes formatos e chea de ruidosas intervencións. Pero Santiago Mayo resistiu e agora podemos acudir todos a nutrirnos da súa colleita.

Formalmente pode ser considerado herdeiro da fecunda saga pictórica do post-expresionismo abstracto. A materia fortemente espiritualizada parece agora desprenderse dos xigantescos cadros e depositarse xenerosamente sobre os colectores mínimos (caixas de cartón, cuncas de plástico, anacos de madeira) e os farrapentos utensilios do taller.

Taller que no seu caso acaba por converterse en cabana de meditación de monxe taoísta, onde os restos de pintura descascada e os humildes obxectos que o artista nos propón adquirir en o rango de instrumentos da contemplación, esa forma natural de oración que, segundo Walter Benjamin, Franz Kafka posuía en grao sumo: "a oración natural da alma: a atención. E nesa atención incluía a todos os seres viventes, do mesmo modo que os santos as inclúen nas súas oracións".

Doa Ocampo (Sober, Lugo, 1986)

Os ollos de Doa Ocampo que abren —por dúas veces— esta exposición convertéronse en verdadeiro emblema da mostra, en cifrada grafía dos propósitos de todos e cada un dos artistas aquí presentes. Mirada fozona que Doa lanza a todos os ventos dende a grande bandeira exterior, ou que proxecta intermitente sobre o primeiro muro, e cuxa apetecida colleita podemos contemplar, en forma de varios centos de imaxes, sobre as paredes emulsionadas da sala de exposicións; o museo como cámara escura: centos de instantes de vida que a apertura do iris regula e selecciona.

Doa Ocampo camiña por este mundo cos ollos moi abertos, e se en verdade a arte toma da natureza non os seus resultados senón os seus procedementos, as obras de Doa (Oh Cauntry, nun dos seus avatares nas redes sociais) falan dunha natureza de lenta maduración que se entrega alborzada á súa inestabilidade, "un sistema auto-contido" que se manifesta enteiro en cada unha das súas partes, que se expresa musicalmente en cada unha das súas posibilidades e combinacións.

A realidade despezada —sempre en movemento— organízase como os cristais de cores dun calidoscopio de conxecturas, hipóteses e suposicións. O seu traballo apunta unha e outra vez á desambiguación do instante, abre a mirada ás súas inesgotables capas e lecturas, nunha sorte de inversión homeopática que converte o problema na solución e, segundo as súas propias palabras, quere "usar a enfermidade como remedio".



Tamara Feijoo (Ourense, 1982)

Tamara Feijoo, cunha pedra pequena, constrúe un universo, e cunha semente grande lévanos onde agora estamos, no grande museo das súas cousas. Tamara vive en pequeno, pero todo o seu o leva tan lonxe que os espectadores da súa obra nos volvemos paxaros que cantan e que se rin do máis pintado. A súa obra sempre desenvolveu unha liña longa de asuntos mínimos que suceden preto de todos nós. Hai no seu traballo unha procura de afinidade a través do relato. E é por iso que formalmente prefire o desenvolvemento en latitude, un debuxo, logo outro..., unha secuencia.

Ben vistas, as súas obras son nin máis nin menos que o debuxo preciso dunha familia a través dos seus pormenores: unha figura mira ao lonxe, outros van seguindo o rastro dos sinais, e o resto, os que agora estamos aquí, subimos a cabeza para ver o ceo ou baixámola para ver o chan. A escala de Tamara Feijoo é a da superación da xeometría, aquela na que se removen os significados ata que non exista diferenza entre unha flor seca e un profesor de filosofía.

En realidade, todo é ben sinxelo: ela pinta unha pedra, coloca enriba unha muller que mira ao lonxe e deixa que sexamos nós, os outros, os que montemos unha trama nova.



GALERÍA A3

Bosco Caride (Vigo, 1963)

A trama xeométrica que pauta dende hai anos o traballo pictórico de Bosco Caride sufriu innumerables reencarnacións e picos de visibilidade nas súas diferentes aparicións expositivas. Se en ocasións agroma a estrutura máis profunda como extrema estilización abstracta, noutras —impulsada quizais por unha especie de pudor ontolóxico— prefere recubrirse coa pel lixeira do verismo fotográfico e camuflarse de incidente urbano.

O seu traballo fotográfico, nunca antes mostrado e entendido aparentemente como tarefa subalterna, ou material “de apoio” ao esixente labor pictórico, pode ofrecer algunhas claves moi significativas desa busca “estruturalista”, esa investigación que é capaz de sopesar resonancias formais —e por ende dotadas de capacidade simbólica— entre a fachada dun edificio, un lineal de carriños de compra, os asentos dun estadio, ou o entrecruzarse das ramas de xuncos e arbustos dos arrabaldes.

Nas pegadas do seu deambular suburbano, ese rastro que as fotografías non deixan de sinalar, pódense ler moitas das razóns que subxacen nas depuradas solucións plásticas que Bosco Caride foi pacientemente desenvolvendo. A trama manéxase como unha rede atrapa-conceptos, un sutil instrumento para —paradoxalmente— desanoar a experiencia e arrolar gozosamente na ondada cíclica das proporcións: abandonarse ao *rythmos*, a vibración apenas perceptible, o movemento inmóbil que precede e anuncia ao *logos*.

Din Matamoro (Vigo, 1958)

Os cadernos do pintor son os seus libros de auto-axuda, os seus materiais de auto-construción: exercicios mnemotécnicos para manter a dirección do pensamento, miolos de pan no bosque dos signos. Nas súas páxinas fai abasto de posibilidades de sentido que xa utilizará mañá, e alí reúnen-se, sen máis autoridade que a que impón o azar dos encontros e o capricho do momento, reflexións gráficas sobre o propio oficio, debuxos, recortes de prensa, notas de lectura, imaxes doutras obras, fotografías, proxectos de cadros, apuntamentos e borradores..., toda clase de elementos que, por unha ou outra razón, crese necesario reter ou conservar, porque “quizais algún día lle poidan ser útiles”, porque quizais algún día axuden a lembrar algo que agora mesmo nin sequera sabe que esqueceu.

En mans dun pintor e debuxante tan prolífico e superdotado como Din Matamoro, o recurso convértese na máis gozosa colaxe de xéneros e códigos plásticos que fose posible imaxinar: sucédense os xogos de sentido, o abandonarse ao puro automatismo dos materiais, ou ao voluntarismo de dirixir con man firme os ensaios; en definitiva, o artista levanta en cada páxina maquetas a escala non tanto de futuras obras como dos complexos e sutís procedementos que haberán de darlles vida.

Malia a súa extraordinaria diversidade, e ao carácter polifónico das súas múltiples voces, todos os cadernos de Din Matamoro parecen animados por un firme e central propósito: o de investigar —por todos os medios ao seu alcance— as moi diferentes maneiras en que a linguaxe visual traballa.



Marta Bran (Melide, A Coruña, 1986)

Entre...terse foi a serie mixta de gravados/debuxos que trouxo a Marta Bran así de súpeto ao panorama. Agora confirmamos que se trata dun *work in progress* gráfico e do claro síntoma dun proxecto tan multiforme como sen fin. Tamén por iso en O BOSQUEXO DO MUNDO se instala de inicio un "entre" e conclúese a súa presenza cun "terse".

Son serigrafías, a máis divulgativa e democrática das técnicas de estampación, que desenvolven historias de parellas en situación de soño tolo, de loita e de fantasía. Para iso Marta válese da cor simple e da liña clara con recursos escolares como a mellor ou a máis directa forma de compartir esa fantasía chea de deformacións, de hibridacións con paxaros e outros animais, sempre co recurso delirante á esaxeración.

E utiliza as habilidades compositivas do debuxo con tanto control que parece desenvoltura. Co recurso ao pequeno formato tamén como marca xeracional, Marta Bran é unha artista multidisciplinar: vai da fotografía trucada á acción directa e da introspección íntima ás mil e unha noites. A súa paisaxe ao óleo con manivelas, para que o espectador o enrole e o desenrole, xa é unha peza perdurable.

Juan Carlos Román (Bilbao, 1961)

A letra completa da canción *Bambino Piccolino*, composta e interpretada, con notable éxito, nos anos cincuenta do pasado século, por Miguel Vargas Jiménez, máis coñecido como Bambino, ou Bambino de Utrera, serve de título á obra de Juan Carlos Román presente nesta exposición (un título que non se resigna ao anonimato da discreta lenda e busca maior presenza no espazo expositivo porque aspira a dialogar, a un tempo, co cadro e co espectador).

O propio artista subliña esta interrelación cando afirma que "o título da obra, retoma a crítica aos afrancesados/ilustrados a través da letra dunha canción que se transforma no título desta obra. De clara estrutura simbólica, a man do cetro, a man do monarca ou do poder político, é a proxección e continuidade desa outra man que se dirixe ao pescozo do cisne que submiso se deixa acariciar ante a súa musa. O cisne é o amante Zeus que finxe ser perseguido, tamén Dalí, ou metáfora do artista contemporáneo que observa como as formas contextuais, e tamén culturais, están dirixidas a tutelar e a impedir, se fose preciso, os desenvolvementos individuais no ámbito da arte".

Así de intrincadas son as liñas (os labirintos de referencias e alusións) que traza Juan Carlos Román, capaces de establecer relacións entre un cadro de magnífica factura, unha rumba *cañí*, a monarquía absolutista coa súa oposición ilustrada, e un par de gozosas citas plásticas de Velázquez e Dalí; todo iso sen perder nunca de vista os termos do debate artístico máis contemporáneo.

Agradecemento produción: Facultade de Belas Artes (Pontevedra), Universidade de Vigo



SALA PERIMETRAL A3

Kiko Pérez (Vigo, 1982)

O estereotipo plástico como correlato dos clichés sociais, a insistencia nos aspectos formais e aínda matéricos (a calidez e a textura “manual” dos acabados) como reflexo invertido da degradación que o discurso hexemónico da modernidade impón ao conxunto das relacións sociais. Moldes de xestos esclerotizados exhibense como trofeos dalgunha batalla librada —e posiblemente perdida— contra a monotonía e o desespero.

“Xogos tonais, cinéticos e ópticos e texturas artesanais, veñen dados por un proceso afectivo no cal o artista se apropia de aspectos formais da realidade cotiá que mediante unha pausada destilación se converten en obxectos. Mesturas inconscientes de formas e cores que dende a observación Kiko Pérez descobre no que lle rodea, producindo unha cosificación do xesto e do trazo onde o obxectual (aspecto esencial da súa obra) leva consigo tamén unha recente predisposición ao efémero e etéreo” (Heinrich Ehrhardt).

A xeometría ocupa a escena e dirixe a representación, pero só para deixar ao descuberto a armazón descarnada do real, a tremoia desliñada e negligente da convención fixada polo uso: rabuños, rozaduras, desgastes accidentais, pequenos cortes, incidencias que nos falan do desgaste do tempo e do precario do noso empeño, da heroica levidade de toda resistencia.



ROTONDA CENTRAL / PANÓPTICO

Miguel Mosquera (Ourense, 1953)

A colaxe estableceuse por pleno dereito como un privilexiado procedemento de produción de sentido na arte do século XX, e a crecente fragmentación da experiencia anuncia que continuará séndoo no século presente: parece que aínda seguimos ensaiando novas posicións do paraugas e a máquina de coser sobre a mesa de disección, segundo a feliz expresión de Isidore Ducasse que os surrealistas tomaron como divisa.

Superposición de espazos, tempos e linguaxes; a colaxe simultaneará o dispar: separa o reunido e conecta o separado. Cada nova montaxe xera des-situación e cambia o sentido da lectura; o conxunto só toma sentido en función da repartición de posicións. Así se abre ante os nosos ollos o territorio lixeiro, impredecible e inestable da montaxe: "unha máquina de producir po no espazo, vento no tempo" (Ernst Bloch).

Retirado ao seu *kolkhoz* de Sta. Mariña do Monte, Miguel Mosquera leva moitos anos investigando a vertente máis soviética e radical da ensamblaxe, aquela que non se apoia tanto na chispeante heteroxeneidade de campos simbólicos en liza, como na quebra do plano de lectura e aposta pola posta en evidencia dos cortes e xunturas: a denuncia da natureza construída da realidade.



VESTÍBULO

O BOSQUEXO DO MUNDO

Do que non se pode falar, a arte non é quen de calar.
Guillaume Désanges

“*Bête comme un peintre*, bruto como un pintor, o proverbio francés do século XIX, ilustra indirectamente a idea de xenio romántico iluminado pola graza da inspiración e arroupado pola excelencia técnica das súas habilidades manuais. Non obstante, a historia máis recente das prácticas artísticas semella escribirse contra ese aserto e coa vontade explícita de establecer un novo paradigma, aquel que entende as producións artísticas como construcións intelectuais.

As producións artísticas e as prácticas expositiva das últimas décadas, moi especialmente a partir do despuntar dos movementos conceptuais xurdidos en torno á crise ideolóxica de 1968, non fixeron senón confirmar esas expectativas: o lugar dende o que se formulan as prácticas artísticas —e as súas contrapartidas argumentais— cambiou de localización, e o artista, convertido en produtor de sentido, xa non poderá moverse por eses novos territorios sen a sólida andamiaxe da súa armazón discursiva.

O artista devén así provedor de contidos intelectuais, a miúdo filósofo, noutras ocasións etnógrafo (H. Foster), pero tamén sociólogo, documentalista do espolio e a dominación, crítico da cultura, revelador da fascinación adormentadora dos media, ‘mecenaz ideolóxico’ (W. Benjamin), ou abandeirado da loita pola visibilidade dos máis diversos colectivos desatendidos pola mirada hexemónica —feminismo, activismo *queer*, réxime post-colonial...—, e sempre explorador da provisionalidade e inestabilidade dos reximes de representación, recodificador das convencións.

A vida como hipertexto

Obrigados a viaxar por un amplo campo de pensamento que se entrecruza en todas direccións.
Ludwig Wittgenstein

A exposición ‘O BOSQUEXO DO MUNDO’ propón unha visita a esa ‘oficina da nada’ que é o taller do artista visual: o laboratorio do pensamento, o obradoiro conceptual onde xerminan e maduran as imaxes, onde as obras cobran forma e se impregnan de sentido.

Asistir ao engrenarse dos procedementos creativos, visualizar unhas dinámicas de traballo que habitualmente permanecen ocultas e se manteñen á marxe da xerarquización que impón o sistema expositivo, sitúanos no corazón dos aspectos máis directamente procesuais das obras de arte; ser testemuña do encadeamento dunhas determinadas eleccións, entre outras posibles combinacións e encrucilladas de camiños desbotados, achega ao espectador o valor engadido dunha nova experiencia sobre o obxecto. Se cada decisión supón unha modificación do resultado, a panorámica desas virtualidades abre toda unha serie de perspectivas suplementarias que enriquecerán as posibilidades de lectura.

Os dispositivos expositivos das últimas décadas xa nos familiarizaron suficientemente co novo paradigma, a obra preséntanos como zona aberta e en definitivo estado de inacabamento, *work in progress*, traballo en curso que dilúe a súa aparencia estética e renuncia, de mellor ou peor grao, á fantasía narcisista do estilo.



Alén dos resultados formalistas da obra acabada, o presente apunta a un crecente interese polos aspectos procesuais: asertos teóricos, rexistros documentais da máis variada índole, puros inventarios de noticias e acontecementos, táboas estatísticas, coleccións de imaxes tomadas dos medios, provisión de obxectos abertos a diferentes campos relacionais, e centos de *links* proliferando e multiplicándose nos espazos virtuais... un censo de materiais absolutamente heteroxéneos que configuran unha sorte de novos gabinetes de curiosidades sobre a mesa de traballo do artista plástico.

Miols de pan no bosque dos signos

[...] *non se trata de fragmentos senón de elementos activos e, cando aumenten o seu número e sexan un pouco máis anellos, empezarán a se fundir uns con outros.*

James Joyce

Os *carnés* dun artista son os seus libros de auto-axuda, o seu almacén de materiais de auto-construción: exercicios mnemotécnicos para manter a dirección do pensamento, miols de pan no bosque dos signos. Nas súas páxinas fai provisión de posibilidades de sentido que xa utilizará mañá, e alí reúnen, sen máis autoridade ca que impón o azar dos encontros e o capricho do momento, reflexións sobre o propio oficio, debuxos, recortes de prensa, notas de lectura, miniaturas narrativas, lembranzas da infancia, fotografías, proxectos de cadros, borradores de cartas... toda clase de elementos que, por unha ou outra razón, se cre necesario reter ou conservar, porque 'se cadra algún día me poidan ser útiles' (Claude Levi-Strauss), porque se cadra algún día axuden a lembrar algo que agora mesmo non se sabe que se ten esquecido. Cada peza proxecta fulgores e sombras, cada signo vértese noutro signo: elos dunha infinita cadea na que significar é traducir.

O autor sacará partido de todos eses materiais acumulados, dese inventario de posibilidades, ao xeito dun intuitivo e —á vez— premeditado mecanismo de bricolaxe intelectual. Así, os bosquexos e 'recortes' transfórmanse en ferramentas do pensamento, obxectos materiais convertidos en obxectos de coñecemento: maquetas de solucións posibles a problemas aínda sen formular.

A exposición 'O BOSQUEXO DO MUNDO' ofrece a posibilidade dunha visita a ese crisol de formas que é o taller do artista, e trae ao museo un ensarillado conxunto de útiles e documentos que, como pezas dun crebacabezas en perpetuo movemento, proporciona sustento e alimenta ás súas creacións: bosquexos e cadernos de apuntamentos, notas ao paso que agardan o seu momento e ocasión, obxectos de todo rango que se acumulan semi-esquecidos polos cantos do estudio, carpetas con recortes de prensa, imaxes e libros doutros artistas, dende unha colección de postais con imaxes artísticas a un bucle de vídeos de *youtube*. No aspecto visual e de montaxe expositiva, investiga os intersticios que se abren entre o puro documentalismo e o *environment* ou a instalación. Unha montaxe que pon en escena, por enriba de calquera outra consideración, o estatuto ambiguo do bosquexo: ese ente que camiña cara á obra pero que non é obra aínda... ou se cadra xa si."

Ángel Cerviño
Alberto González-Alegre
Comisarios da exposición