



## CASTELLANO

### PATIO A1

---

#### **Berta Cáccamo** (Vigo, 1963)

Sobre las paredes del taller se acumulan, en aparente desorden, pinturas nonatas, embriones y cadáveres frescos de obras, rastros de la brocha sobre algún periódico viejo que acaba de recuperar la verticalidad, fragmentos de frases pictóricas prestas a ser devueltas a la vida. La escena tiene un cierto aire forense, de realidad despiezada, porque para Berta Cáccamo la pintura “se organiza como un lenguaje, o, para ser más exactos, como un idiolecto, como variante individual de un código que hay que diseccionar”.

Lejanamente emparentada, al menos en sus inicios, con las poéticas del gesto y la pintura de acción, gradualmente su trabajo ha ido adquiriendo un ritmo pausado —casi caligráfico— que más apunta hacia una pintura de contención, o pintura de meditación. Actitud contemplativa de raíz Zen que, pese a todas las incompatibilidades imaginables, acaba maridando de alguna extraña manera con la crispación emocional de la vida urbana y los conflictos sociales del tiempo presente.

Estratificación de planos pictóricos y conceptuales, veladuras y superposiciones. En cada gesto la autora se desdice para que el espectador sobreentienda, el sentido avanza intercalando capas transparentes. El trazo —ensimismado, perdido en sus propias reflexiones— vuelve sobre sí mismo, hace un alto y desanda parte del camino para proponer una nueva travesía a la mirada.

#### **Mauro Trastoy** (Ferrol, 1971)

Manualidad extrema, obras en las que lo táctil se eleva al rango de lo visual. Tratamiento *povera* de los recursos. Fragilidad y precariedad de los materiales: cuerda de cáñamo, alambre, ramas de arbusto, cartón o cinta aislante; e inmediatez desnuda de las prácticas y los procedimientos: anudar, doblar, deshilar, envolver... repetir el gesto como tantra que propicia la iluminación.

Reducción de escala, todo el proceso adquiere una dimensión manipulable. Cuando la obra se ve obligada a crecer, a aumentar su tamaño, lo hace de forma modular; ocupa el espacio agregando elementos idénticos, estructuras geométricas de crecimiento. Cada sección se ramifica a su vez, impulsada por una fractalidad vegetal que introduce las variables de ritmo y musicalidad: repetición y permuta.

Desaparece toda posibilidad de boceto, el movimiento de tanteo y exploración que le sería propio se convierte en el latido esencial que sostiene todo su trabajo, y la obra se transforma en el rastro de esa búsqueda.



## CASTELLANO

### GALERÍA A1

---

#### **Chelo Matesanz** (Reinosa, Cantabria, 1964)

Trabajar con materiales que proceden de su entorno más próximo es un rasgo omnipresente en buena parte de los procedimientos creativos de Chelo Matesanz: "a menudo me veo invadida completamente por las cosas, las acumulaciones de trastos, cacharros, objetos útiles e inútiles, enteros o fragmentados, rotos, repetidos... que me van comiendo el espacio vital hasta dejarme casi sin aire".

En ese contexto de exceso y desbordamiento de archivo, integrar los objetos de su propia cotidianeidad en el cuerpo de la obra se convierte en una sofisticada terapia anticonsumista, una suerte de ritual exculpatorio o *potlatch* emocional: "No me gusta pensar que mis cosas puedan aparecer en la basura, abandonadas. Hacer arte con ellas es liberarlas, supongo que se trata de un comportamiento similar al que se tiene con los hijos, de ayudarles a situarse en la vida".

Muchos objetos de humilde factura industrial (retales textiles, muñecos, juguetes del chino, residuos *kitsch* de la cultura popular, o colecciones completas de abalorios y lentejuelas) encontrarán así un nuevo destino a la altura de sus recién descubiertas posibilidades simbolizadoras. Chelo Matesanz les ofrece la posibilidad de una nueva vida, pero no una vida cualquiera, sino una vida más plena, más arriesgada, más difícil y esforzada: ni más ni menos que inestables piezas de discurso.

Agradecimiento producción: Facultad de Bellas Artes (Pontevedra), Universidad de Vigo

#### **Rosendo Cid** (Ourense, 1974)

Especialista en lo prenarrativo, Rosendo Cid comenzó poco después de 2000 a desarrollar sus "esculturas de un minuto", una muy simple interacción entre objetos que da ánimo a una más compleja reflexión sobre el proceso escultórico y sobre el concepto mismo del boceto como obra en sí.

Acumuladas sobre sus dos mesas de trabajo, estas pequeñas esculturas conforman algo así como un diario de artista que la acumulación convierte en el retrato del artista. Un diario de artista al que se suma un potente trabajo textual que sitúa a Rosendo Cid a las puertas de la creación literaria, y muy posiblemente ya más allá.

Su proceso de configuración se iguala al de sus *collages*, con o sin texto: una imagen previa requiere de otra, no que la complete sino que la desencadene, que desencadene la ficción: *Trapequista tibia*. En unas obras lo dominante es la carga poética, en otras la narración onírico/política en la estirpe de René Magritte. Pero siempre con la composición como exigencia porque en esto del análisis compositivo Rosendo Cid es un clásico.



### Tayone (Vigo, 1980)

La encrucijada del artista como sujeto político es una presencia constante en el trabajo de Tayone, una acechanza que gravita sobre cada una de sus intervenciones, lo persigue desde sus inicios de muralista urbano y se cierne sobre su enloquecida iconografía construida a base de desechos y residuos de la iconosfera popular: basura del espacio político y económico.

Cada obra reclama interlocución, se echa a la calle a la procura de un público activo; Tayone “entiende el espacio público al estilo clásico, un foro para el intercambio en el escenario de una ciudadanía participativa; con sus intervenciones busca suscitar reflexión y comunicación entre las personas que habitan ese lugar, durante el proceso de creación y también después. Sus temas son cuestiones inmediatas, aquellas que afectan a lo cotidiano; la interacción es una de sus necesidades, casi una exigencia” (Sara Vaquero).

A la vez bestiario de almas en pena y catálogo meticuloso del pensamiento alienado, los dibujos de Tayone remiten inevitablemente a la fauna suburbial del inconsciente, la inolvidable pandilla basura (*Garbage Pail Kids*) que todo urbanita averiado carga en su corazón; pero, al paso y como quien no quiere la cosa, ponen descarnadamente sobre la mesa otras cuestiones, quizá ahora mismo más urgentes, relacionadas con la gestión de lo común y la utilización generosa de lo compartido.

### Rut Massó (Vigo, 1970)

Una luz eclipsada inunda los paisajes de Rut Massó. En los cuadros de su serie *Vanitas* —los que le han devuelto cierta visibilidad en su propia tierra tras el jovencísimo exilio muniqués que todavía persiste— objetos y personajes parecen flotar en un espacio anegado, mecidos por las mareas de su propia desolación, “un espacio furtivo, cargado de tormento, de sinsentido, olvido y *terribilitá*” en palabras de Alberto Ruiz de Samaniego.

Escenarios sumidos en tenebrosas tinieblas en los que Rut Massó no hace otra cosa que “encender candelas”, forzar muecas y contraluces, gestos congelados en el escorzo manierista de un forzado halo luminoso que acaba por tiznar los rostros con una expresión grotesca que es toda una declaración de principios: el sarcasmo —hatillo de sinsabores— será nuestra balsa de naufrago. Jugamos a asustarnos para vencer el miedo.

Así, en una suerte de nuevo rizo barroco puesto en marcha por la perversa lógica de las equivalencias gráficas, la reglamentaria calavera de las *vanitas* ha devenido esfera paródica, globo de comic, o gato de Cheshire nacido de un mal viaje lisérgico; al tiempo que en el espacio cerrado del bosque tenebroso se ha abierto un claro, una cesura, herida en la que sangran escintilantes las estrellas: cirios de penitente o antorchas de aquelarre. Cada espectador que aguante su vela.



## CASTELLANO

### PATIO A2

---

#### Juan Loeck (Santander, 1959)

No el boceto, sino el molde del mundo, parece ser la gesta heroica que nos proponen los trabajos del escultor Juan Loeck, que algún día especialmente voluntarioso fantaseó el proyecto de realizar un molde del mar.

Una obra que se nutre del espacio de tensión que se abre entre dos polos opuestos: por un lado la inestabilidad de los materiales (que él se encargará de forzar hasta el límite de lo razonable con sus conocidas piezas de hielo), y por otro, la infalible rigidez del proceso de vaciado. Tensión y contraste, polos puestos de un campo eléctrico en el que habrá de saltar la chispa de la obra: el molde de un relámpago.

Hielo, chapapote (en sus más diversas mezclas y combinaciones), escayola, silicona, *cartapesta*, resinas sintéticas..., la ductilidad de cada materia, y el propio ritmo de cada procedimiento, primarán siempre sobre los resultados, porque lo que estas operaciones ponen a prueba no es otra cosa que la solidez del mundo o, lo que es lo mismo, la fiabilidad de nuestras representaciones.

Agradecimiento producción: Facultad de Bellas Artes (Pontevedra), Universidad de Vigo

#### Isaac Pérez Vicente (O Rosal, Pontevedra, 1955)

El lenguaje como virus: "habiendo efectuado alteraciones en la estructura del huésped, que dieron como resultado una nueva especie diseñada especialmente para alojarlo, el virus puede ahora replicarse sin perturbar el metabolismo y sin ser reconocido como un virus. Una relación simbiótica se ha establecido y el virus forma parte del huésped, quien ya lo ve como una parte útil de sí mismo." Las palabras de William Burroughs, integradas ya en una obra de Isaac Pérez Vicente, dan cuenta de su actitud hacia el lenguaje, y su disposición frente a su propia obra, entendida ésta, en gran medida, como artefacto lingüístico.

El trabajo de Isaac Pérez Vicente crece en la penumbra como un archivo arborescente, una organización rizomática —extensible a la vez que retráctil— que extiende o repliega su sistema de ramas potenciales: dispersos conjuntos de obras durmientes que aguardan su momento. Sin perder nunca de vista los procedimientos verbales de Raymond Roussel, sus juegos de sonido-sentido, y tomando un cierto enciclopedismo decimonónico como modelo icónico-irónico, el artista emprende una taxonomía global del universo, planifica un infinito catálogo de ausencias.

La metástasis azarosa de las listas sólo cabe organizarla con criterios rítmicos y pautas musicales, el sentido funciona ahí como resonancia, como salto al vacío en el espacio en blanco entre dos notas: fisura en la que se tramita una rigurosa arquitectura del silencio.

Agradecimiento producción: 'La casa de arriba', Vigo



## CASTELLANO

### PERIMETRAL A1

---

#### **Beatriz Lobo** (Vigo, 1985)

Explorar los límites del decoro y el buen gusto no es tarea menor, pues obliga al intrépido cartógrafo a internarse en junglas de banalidad y pantanos de mal gusto a los que, además, de alguna retorcida manera, es preciso amar y proporcionar la dosis exacta de ternura.

Sin más armas que la claridad de su mirada, Beatriz Lobo se zambulle en mares de tedio y vulgaridad para extraer las perlas cultivadas por algún campeón mundial de *break dance* azerbaiyano, y vuelve a la superficie con "un corazón de cristal con la imagen de la catedral de Burgos, el autógrafo de un imitador de Elvis, o un llavero original de la legendaria marca de plátanos Chiquita Banana".

Beatriz-Barbarella empuñando la pistola de rayos de silicona caliente, sujetando flecos y lonchas de mortadela de delicada porcelana china; cada obra planteada como una expedición de la que la artista regresa con alguna nueva pieza para su colección de amuletos y bengalas, que quizá a ella solo a veces le traigan suerte, pero estamos seguros de que a nosotros nos van a abrir los ojos, siempre.



## CASTELLANO

### GALERÍA A2

---

#### **Tatiana Medal** (A Coruña, 1971)

En el paso del boceto a la obra final siempre se da un cambio, o más bien un tránsito, de escalas; el proceso es un ir y venir de formas, de tiempos y de apariencias, porque la escala de las cosas es mucho más que medida. En el caso de la obra de Tatiana Medal ese tránsito se vuelve hora punta circulatoria, pues va de lo que la supera en medidas y en dimensión histórica al brevísimo reflejo sobre un papel vegetal y de ahí, por ejemplo, a grandes recortes plásticos en potente formato expositivo.

Es Tatiana, literalmente, una artista de la des-mesura. Aquí lo vemos: de un mínimo translúcido obtiene una larga especulación de colores que se proyectan, que crecen en longitud y duración.

Y al contrario, revuelve la extensión de sus paseos insistentes por Roma o Nueva York hasta dejarlos en muy ajustadas abstracciones geométricas que, superpuestas, pueden configurar un plano de urbe pero que, aisladas, determinan una pequeña porción de un recorrido en forma de documento. Otro boceto de Roma, o del mundo.

#### **Ignacio Pérez-Jofre** (Madrid, 1965)

Las vanguardias históricas consagraron el paseo urbano como una modalidad de expresión artística. En contraposición con la veneración de la naturaleza de la generación romántica embelesada frente a la grandeza operística de la creación divina, los vanguardistas de principios del siglo XX se echaron a las calles de sus ciudades para enfrentarse con el no menor misterio de los pequeños gestos de los hombres.

Merodear sin rumbo premeditado (el *flâner sur les boulevards* de las fratrías surrealistas) como experiencia puramente urbana que sacraliza el azar del encuentro fugaz, el entrechocar de realidades bien diferentes que aproximan, por un instante, sus campos gravitatorios: cruce de miradas y fricción tangencial de proyectos vitales. Y en su faceta más política, "deriva" situacionista que cuestiona la trama de dominación del trazado urbano para despertar "situaciones" de vida latente.

Ignacio Pérez-Jofre (que ha dirigido en el CGAC un "Taller de recorrido urbano", que se proponía "el desarrollo de una mirada atenta, inquisitiva, dirigida a su propio entorno cotidiano en tanto que campo de experiencia fascinante, infinitamente rico en su complejidad física y simbólica") lleva a cabo —en vivo y en directo, a pie de calle— una excitante transcripción gráfica de estos oleajes del espíritu.



**Teo Soriano** (Mérida, Badajoz, 1963)

“Me gustaría pintar un Via Crucis”, afirmaba Teo Soriano en una reciente publicación, y es muy posible que este artista no haya estado haciendo otra cosa en todos estos años de su ya dilatada carrera. Años de subida y bajada al Gólgota cargado con sus aperos de pintor, una y otra vez; repetir cada día de trabajo la pasión, la muerte y la gloriosa resurrección de la pintura.

Situado en las antípodas de la gestualidad, ha dispuesto que el verdadero azar opere siempre en complicidad con la geometría y el cálculo. Como buen amante del jazz, deja volar la improvisación sobre el riguroso trazado de la pauta; la pintura danza, se desliza sobre su soporte con la ligereza y la rotundidad de un ballet de soldados en alguna ópera soviética.

Pintura cruda la que nos sirve este habilidoso cocinero que es Teo Soriano: sabores limpios, sin disfraz de salsas ni adobos (quizá un manjar de excesiva pureza para nuestros estragados paladares visuales). Leonardo da Vinci animaba a los pintores a observar con la máxima atención las manchas de humedad de las paredes, y Teo —que es un clásico— se pasa muchas horas al día en devota contemplación del suelo del taller: sabe que la verdad, si llega a presentarse, lo hará por algún humilde resquicio.



## CASTELLANO

### PATIO A3

---

#### **Santiago Mayo** (Tal, A Coruña, 1965)

Santiago Mayo pertenece a ese raro género de artistas de los que podemos echar mano cuando las cosas vienen mal dadas, o sea ahora mismo: ese género de artista que ha cimentado su trabajo en el gesto mínimo que reclama del espectador la atención máxima; y quizá esa ha sido la razón por la que ha tenido que soportar durante años los rigores de una época grandilocuente, sedienta de grandes formatos y ahíta de ruidosas intervenciones. Pero Santiago Mayo resistió y ahora podemos acudir todos a nutrirnos de su cosecha.

Formalmente puede considerársele heredero de la fecunda saga pictórica del post-expresionismo abstracto. La materia fuertemente espiritualizada parece ahora desprenderse de los gigantescos cuadros y depositarse generosamente sobre los contenedores mínimos (cajas de cartón, cuencos de plástico, trozos de madera) y los harapientos utensilios del taller.

Taller que en su caso acaba por convertirse en cabaña de meditación de monje taoísta, donde los restos de pintura desconchada y los humildes objetos que el artista nos propone adquieren el rango de instrumentos de la contemplación, esa forma natural de oración que, según Walter Benjamin, Franz Kafka poseía en grado sumo: "la oración natural del alma: la atención. Y en esa atención incluía a todos los seres vivientes, del mismo modo que los santos las incluyen en sus oraciones".

#### **Doa Ocampo** (Sober, Lugo, 1986)

Los ojos de Doa Ocampo que abren —por dos veces— esta exposición se han convertido en verdadero emblema de la muestra, en cifrada grafía de los propósitos de todos y cada uno de los artistas aquí presentes. Mirada hozadora que Doa lanza a todos los vientos desde la gran bandera exterior, o que proyecta intermitente sobre el primer muro, y cuya golosa cosecha podemos contemplar, en forma de varios cientos de imágenes, sobre las paredes emulsionadas de la sala de exposiciones; el museo como cámara oscura: cientos de instantes de vida que la apertura del iris regula y selecciona.

Doa Ocampo camina por este mundo con los ojos muy abiertos, y si en verdad el arte toma de la naturaleza no sus resultados sino sus procedimientos, las obras de Doa (Oh Cauntry, en uno de sus avatares en las redes sociales) hablan de una naturaleza de lenta maduración que se entrega alborozada a su inestabilidad, "un sistema autocontenido" que se manifiesta entero en cada una de sus partes, que se expresa musicalmente en cada una de sus posibilidades y combinaciones.

La realidad despiezada —siempre en movimiento— se organiza como los cristales de colores de un caleidoscopio de conjeturas, hipótesis y suposiciones. Su trabajo apunta una y otra vez a la desambiguación del instante, abre la mirada a sus inagotables capas y lecturas, en una suerte de inversión homeopática que convierte el problema en la solución y, según sus propias palabras, quiere "usar la enfermedad como remedio".





### **Tamara Feijoo** (Ourense, 1982)

Tamara Feijoo, con una piedra pequeña, construye un universo, y con una semilla grande nos lleva adonde ahora estamos, en el gran museo de sus cosas. Tamara vive en pequeño, pero todo lo suyo lo lleva tan lejos que los espectadores de su obra nos volvemos pájaros que cantan y que se ríen del más pintado. Su obra siempre ha desarrollado una línea larga de asuntos mínimos que suceden cerca de todos nosotros. Hay en su trabajo una procura de afinidad a través del relato. Y es por ello que formalmente prefiere el desarrollo en latitud, un dibujo, luego otro..., una secuencia.

Bien vistas, sus obras son ni más ni menos que el dibujo preciso de una familia a través de sus pormenores: una figura mira a lo lejos, otros van siguiendo el rastro de las señales, y el resto, los que ahora estamos aquí, subimos la cabeza para ver el cielo o la bajamos para ver el suelo. La escala de Tamara Feijoo es la de la superación de la geometría, aquella en la se remueven los significados hasta que no exista diferencia entre una flor seca y un profesor de filosofía.

En realidad, todo es bien sencillo: ella pinta una piedra, coloca encima a una mujer que mira a lo lejos y deja que seamos nosotros, los otros, quienes montemos una trama nueva.



## CASTELLANO

### GALERÍA A3

---

#### **Bosco Caride** (Vigo, 1963)

La trama geométrica que pauta desde hace años el trabajo pictórico de Bosco Caride ha sufrido innumerables reencarnaciones y picos de visibilidad en sus diferentes apariciones expositivas. Si en ocasiones aflora la estructura más profunda como extrema estilización abstracta, en otras —impulsada quizá por una especie de pudor ontológico— prefiere recubrirse con la piel ligera del verismo fotográfico y camuflarse de incidente urbano.

Su trabajo fotográfico, nunca antes mostrado y entendido aparentemente como tarea subalterna, o material “de apoyo” a la exigente labor pictórica, puede ofrecer algunas claves muy significativas de esa búsqueda “estructuralista”, esa investigación que es capaz de sopesar resonancias formales —y por ende dotadas de capacidad simbólica— entre la fachada de un edificio, un lineal de carritos de compra, los asientos de un estadio, o el entrecruzarse de las ramas de juncos y arbustos del extrarradio.

En las huellas de su deambular suburbano, ese rastro que las fotografías no dejan de señalar, pueden leerse muchas de las razones que subyacen en las depuradas soluciones plásticas que Bosco Caride ha ido pacientemente desarrollando. La trama se maneja como una red atrapa-conceptos, un sutil instrumento para —paradójicamente— desanudar la experiencia y mecerse gozosamente en el oleaje cíclico de las proporciones: abandonarse al *rythmos*, la vibración apenas perceptible, el movimiento inmóvil que precede y anuncia al *logos*.

#### **Din Matamoro** (Vigo, 1958)

Los cuadernos del pintor son sus libros de autoayuda, sus materiales de autoconstrucción: ejercicios mnemotécnicos para mantener la dirección del pensamiento, migas de pan en el bosque de los signos. En sus páginas hace acopio de posibilidades de sentido que ya utilizará mañana, y allí se reúnen, sin más autoridad que la que impone el azar de los encuentros y el capricho del momento, reflexiones gráficas sobre el propio oficio, dibujos, recortes de prensa, notas de lectura, imágenes de otras obras, fotografías, proyectos de cuadros, apuntes y borradores..., toda clase de elementos que, por una u otra razón, se cree necesario retener o conservar, porque “quizá algún día le puedan ser útiles”, porque quizá algún día ayuden a recordar algo que ahora mismo ni siquiera sabe que ha olvidado.

En manos de un pintor y dibujante tan prolífico y superdotado como Din Matamoro, el recurso se convierte en el más gozoso *collage* de géneros y códigos plásticos que fuera posible imaginar: se suceden los juegos de sentido, el abandonarse al puro automatismo de los materiales, o al voluntarismo de dirigir con mano firme los ensayos; en definitiva, el artista levanta en cada página maquetas a escala no tanto de futuras obras como de los complejos y sutiles procedimientos que habrán de darles vida.

Pese a su extraordinaria diversidad, y al carácter polifónico de sus múltiples voces, todos los cuadernos de Din Matamoro parecen animados por un firme y central propósito: el de investigar —por todos los medios a su alcance— las muy diferentes maneras en que el lenguaje visual trabaja.



### **Marta Bran** (Melide, A Coruña, 1986)

*Entre...tenerse* fue la serie mixta de grabados/dibujos que trajo a Marta Bran así de pronto al panorama. Ahora confirmamos que se trata de un *work in progress* gráfico y del claro síntoma de un proyecto tan multiforme como sin fin. También por eso en EL BOCETO DEL MUNDO se instala de inicio un "entre" y se concluye su presencia con un "tenerse".

Son serigrafías, la más divulgativa y democrática de las técnicas de estampación, que desarrollan historias de parejas en situación de sueño loco, de lucha y de fantasía. Para ello Marta se vale del color simple y de la línea clara con recursos escolares como la mejor o la más directa forma de compartir esa ensoñación llena de deformaciones, de hibridaciones con pájaros y otros animales, siempre con el recurso delirante a la exageración.

Y utiliza las habilidades compositivas del dibujo con tanto control que parece desparpajo. Con el recurso al pequeño formato también como marca generacional, Marta Bran es una artista multidisciplinar: va de la fotografía trucada a la acción directa y de la introspección íntima a las mil y una noches. Su paisaje al óleo con manivelas, para que el espectador lo envuelva y lo desenvuelva, ya es una pieza perdurable.

### **Juan Carlos Román** (Bilbao, 1961)

La letra completa de la canción *Bambino Piccolino*, compuesta e interpretada, con notable éxito, en los años cincuenta del pasado siglo por Miguel Vargas Jiménez, más conocido como Bambino, o Bambino de Utrera, sirve de título a la obra de Juan Carlos Román presente en esta exposición (un título que no se resigna al anonimato de la discreta cartela y busca mayor presencia en el espacio expositivo porque aspira a dialogar, a un tiempo, con el cuadro y con el espectador).

El propio artista subraya esta interrelación cuando afirma que "el título de la obra, retoma la crítica a los afrancesados/ilustrados a través de la letra de una canción que se transforma en el título de esta obra. De clara estructura simbólica, la mano del cetro, la mano del monarca o del poder político, es la proyección y continuidad de esa otra mano que se dirige al cuello del cisne que sumiso se deja acariciar ante su musa. El cisne es el amante Zeus que finge ser perseguido, también Dalí, o metáfora del artista contemporáneo que observa como las formas contextuales, y también culturales, están dirigidas a tutelar y a impedir, si fuera preciso, los desarrollos individuales en el ámbito del arte".

Así de intrincadas son las líneas (los laberintos de referencias y alusiones) que traza Juan Carlos Román, capaces de establecer relaciones entre un cuadro de magnífica factura, una rumba cañí, la monarquía absolutista con su oposición ilustrada, y un par de gozosas citas plásticas de Velázquez y Dalí; todo ello sin perder nunca de vista los términos del debate artístico más contemporáneo.

Agradecimiento producción: Facultad de Bellas Artes (Pontevedra), Universidad de Vigo



## CASTELLANO

### SALA PERIMETRAL A3

---

#### **Kiko Pérez** (Vigo, 1982)

El estereotipo plástico como correlato de los clichés sociales, la insistencia en los aspectos formales y aun matéricos (la calidez y la textura “manual” de los acabados) como reflejo invertido de la degradación que el discurso hegemónico de la modernidad impone al conjunto de las relaciones sociales. Moldes de gestos esclerotizados se exhiben como trofeos de alguna batalla librada —y posiblemente perdida— contra la monotonía y la desesperación.

“Juegos tonales, cinéticos y ópticos y texturas artesanales, vienen dados por un proceso afectivo en el cual el artista se apropia de aspectos formales de la realidad cotidiana que mediante una pausada destilación se convierten en objetos. Mezclas inconscientes de formas y colores que desde la observación Kiko Pérez descubre en lo que le rodea, produciendo una cosificación del gesto y del trazo en donde lo objetual (aspecto esencial de su obra) conlleva también una reciente predisposición a lo efímero y etéreo” (Heinrich Ehrhardt).

La geometría ocupa la escena y dirige la representación, pero sólo para dejar al descubierto el armazón descarnado de lo real, la tramoya desliñada y negligente de la convención fijada por el uso: arañazos, rozaduras, desgastes accidentales, pequeños cortes, incidencias que nos hablan del desgaste del tiempo y de lo precario de nuestro empeño, de la heroica levedad de toda resistencia.



## CASTELLANO

### ROTONDA CENTRAL / PANÓPTICO

---

**Miguel Mosquera** (Ourense, 1953)

El *collage* se ha establecido por pleno derecho como un privilegiado procedimiento de producción de sentido en el arte del siglo XX, y la creciente fragmentación de la experiencia anuncia que continuará siéndolo en el siglo presente: parece que todavía seguimos ensayando nuevas posiciones del paraguas y la máquina de coser sobre la mesa de disección, según la feliz expresión de Isidore Ducasse que los surrealistas tomaron como divisa.

Superposición de espacios, tiempos y lenguajes; el *collage* simultaneará lo dispar: separa lo reunido y conecta lo separado. Cada nuevo montaje genera desubicación y cambia el sentido de la lectura; el conjunto sólo toma sentido en función del reparto de posiciones. Así se abre ante nuestros ojos el territorio ligero, impredecible e inestable del montaje: "una máquina de producir polvo en el espacio, viento en el tiempo" (Ernst Bloch).

Retirado a su *koljós* de Sta. Mariña do Monte, Miguel Mosquera lleva muchos años investigando la vertiente más soviética y radical del ensamblaje, aquella que no se apoya tanto en la chispeante heterogeneidad de los campos simbólicos en liza, como en la quiebra del plano de lectura y apuesta por la puesta en evidencia de los cortes y junturas: la denuncia de la naturaleza *construida* de la realidad.



## CASTELLANO

### VESTÍBULO

---

#### EL BOCETO DEL MUNDO

*De lo que no se puede hablar, el arte es incapaz de callar.*  
Guillaume Désanges

“*Bête comme un peintre*, bruto como un pintor, el proverbio francés del siglo XIX, ilustraba indirectamente la idea de genio romántico iluminado por la gracia de la inspiración y arropado por la excelencia técnica de sus habilidades manuales. Sin embargo, la historia más reciente de las prácticas artísticas parece haberse escrito contra ese aserto y con la voluntad explícita de establecer un nuevo paradigma, aquel que entiende las producciones artísticas como construcciones intelectuales.

Las producciones artísticas y las prácticas expositivas de las últimas décadas, muy especialmente a partir del despuntar de los movimientos conceptuales surgidos en torno a la crisis ideológica de 1968, no han hecho sino confirmar esas expectativas: el lugar desde el que se formulan las prácticas artísticas —y sus contrapartidas argumentales— ha cambiado de emplazamiento, y el artista, convertido en productor de sentido, ya no podrá moverse por esos nuevos territorios sin el sólido andamiaje de su entramado discursivo.

El artista deviene así proveedor de contenidos intelectuales, a menudo filósofo, en otras ocasiones etnógrafo (H. Foster), pero también sociólogo, documentalista del espolio y la dominación, crítico de la cultura, revelador de la fascinación adormecedora de los media, ‘mecenaz ideológico’ (W. Benjamin), o abanderado de la lucha por la visibilidad de los más diversos colectivos desatendidos por la mirada hegemónica —feminismo, activismo queer, régimen poscolonial...—, y siempre explorador de la provisionalidad e inestabilidad de los regímenes de representación, recodificador de las convenciones.

#### La vida como hipertexto

*Obligados a viajar por un amplio campo de pensamiento que se entrecruza en todas direcciones.*  
Ludwig Wittgenstein

La exposición ‘EL BOCETO DEL MUNDO’ propone una visita a esa ‘oficina de la nada’ que es el taller del artista visual: el laboratorio del pensamiento, el obrador conceptual donde germinan y maduran las imágenes, donde las obras cobran forma y se impregnan de sentido.

Asistir al engranarse de los procedimientos creativos, visualizar unas dinámicas de trabajo que habitualmente permanecen ocultas y se mantienen al margen de la jerarquización que impone el sistema expositivo, nos sitúa en el corazón de los aspectos más directamente procesuales de las obras de arte; ser testigo del encadenamiento de unas determinadas elecciones, entre otras posibles combinaciones y encrucijadas de caminos desechados, aporta al espectador el valor añadido de una nueva experiencia sobre el objeto. Si cada decisión supone una modificación del resultado, la panorámica de esas virtualidades abre toda una serie de perspectivas suplementarias que enriquecerán las posibilidades de lectura.

Los dispositivos expositivos de las últimas décadas ya nos ha familiarizado suficientemente con el nuevo paradigma, la obra se nos presenta como zona abierta y en definitivo estado de inacabamiento, *work in progress*, trabajo en curso que diluye su apariencia estética y renuncia, de mejor o peor grado, a la fantasía narcisista del estilo.



Más allá de los resultados formalistas de la obra acabada, el presente apunta a un creciente interés por los aspectos procesuales: asertos teóricos, registros documentales de la más variada índole, puros inventarios de noticias y acontecimientos, tablas estadísticas, colecciones de imágenes tomadas de los medios, acopio de objetos abiertos a diferentes campos relacionales, y cientos de links proliferando y multiplicándose en los espacios virtuales... un censo de materiales absolutamente heterogéneos que configuran una suerte de nuevos gabinetes de curiosidades sobre la mesa de trabajo del artista plástico.

### **Migas de pan en el bosque de los signos**

[...] *no se trata de fragmentos sino de elementos activos y, cuando aumenten su número y sean un poco más añejos, empezarán a fundirse unos con otros.*

James Joyce

Los *carnets* de un artista son sus libros de autoayuda, su almacén de materiales de autoconstrucción: ejercicios mnemotécnicos para mantener la dirección del pensamiento, migas de pan en el bosque de los signos. En sus páginas hace acopio de posibilidades de sentido que ya utilizará mañana, y allí se reúnen, sin más autoridad que la que impone el azar de los encuentros y el capricho del momento, reflexiones sobre el propio oficio, dibujos, recortes de prensa, notas de lectura, miniaturas narrativas, recuerdos de la infancia, fotografías, proyectos de cuadros, borradores de cartas... toda clase de elementos que, por una u otra razón, se cree necesario retener o conservar, porque 'quizá algún día me puedan ser útiles' (Claude Levi-Strauss), porque quizá algún día ayuden a recordar algo que ahora mismo no se sabe que se ha olvidado. Cada pieza proyecta destellos y sombras, cada signo se vierte en otro signo: eslabones de una infinita cadena en la que significar es traducir.

El autor sacará partido de todos esos materiales acumulados, de ese inventario de posibilidades, a la manera de un intuitivo y —a la vez— premeditado mecanismo de *bricolaje intelectual*. Así, los bocetos y 'recortes' se transforman en herramientas del pensamiento, objetos materiales convertidos en objetos de conocimiento: maquetas de soluciones posibles a problemas todavía sin formular.

La exposición 'EL BOCETO DEL MUNDO' ofrece la posibilidad de una visita a ese crisol de formas que es el taller del artista, y trae al museo el conjunto abigarrado de útiles y documentos que, como piezas de un puzle en perpetuo movimiento, proporciona sustento y alimenta sus creaciones: bocetos y cuadernos de apuntes, notas al paso que aguardan su momento y ocasión, objetos de todo rango que se acumulan semi-olvidados por los rincones del estudio, carpetas con recortes de prensa, imágenes y libros de otros artistas, desde una colección de postales con imágenes artísticas a un bucle de vídeos de *youtube*. En el aspecto visual y de montaje expositivo, investiga los intersticios que se abren entre el puro documentalismo y el *environment* o la instalación. Un montaje que pone en escena, por encima de cualquier otra consideración, el estatuto ambiguo del boceto: ese ente que camina hacia la obra pero que no es obra todavía... o quizá ya sí."

**Ángel Cerviño**  
**Alberto González-Alegre**  
Comisarios de la exposición