

XORNADAS ARTE + ESPAZO PÚBLICO

As xornadas tiveron lugar entre os meses de abril e decembro de 2009. Foron organizadas pola Sección de Creación e Artes Visuais Contemporáneas e coordinadas por María Luísa Sobrino

PROGRAMA

- 22 de abril
Evanescencia dos referentes e fragilidade simbólica
SIMÓN MARCHÁN
- 13 de maio
A arte pública como estado mental
SOPHIE HOPE
- 30 de xuño
Urbanización
FRANCESC MUÑOZ
- 24 de setembro
Arte/cidade
NELSON BRISSAC
- 21 de outubro
Sinalizar a cidade
ROGELIO LÓPEZ CUENCA
- 17 de decembro
Arte + espazo público: Galicia
PABLO GALLEGO, XOSÉ MANUEL ROSALES, JAVIER TÚDELA

A relación entre arte e espazo público significouse historicamente, e segue presentándose na actualidade, como unha das grandes e complexas problemáticas da cultura contemporánea. Desde a Sección de Creación e Artes Visuais Contemporáneas do Consello da Cultura Galega achegámonos a esta realidade comprendéndoa como un pretexto para a reflexión, un laboratorio de traballo na busca dunha diagnose e unha análise de presente e futuro. Esta problemática non ten doadas nin únicas respostas e é máis acentuada no territorio galego, que, lonxe de proxectar posibles solucións ou vías de mellora, describe unha necesidade máis global de análise que afecta a outros ámbitos, necesitados de estudo, que oscilan desde as políticas culturais e os planeamentos urbanísticos até as novas actuacións artísticas.

Estas cuestións son básicas en calquera estudo de realidades, contextos e proxectos da cultura contemporánea, e foron motivo de reflexión nas xornadas que, co mesmo nome deste informe, *Arte + espazo público*, tiveron lugar entre abril e decembro de 2009. O presente volume recolle as diferentes análises que xiraron sobre a cuestión e os modos interpretativos e disciplinares de abordala, que agardamos que activen un debate entre arte e espazo público, formulado como preguntas constantes sobre a nosa relación responsable e programada co territorio. Cuestións sempre abertas e críticas da nosa cultura contemporánea.

Arte + espazo público



MARÍA LUÍSA SOBRINO MANZANARES
NATALIA PONCELA LÓPEZ
EDITORAS

Arte + espazo público

documentos & informes



MARÍA LUÍSA SOBRINO MANZANARES

Catedrática de Historia da Arte da Universidade de Santiago de Compostela. O seu labor investigador dirixese cara á área da arte contemporánea tanto no referente ao ámbito galego como internacional. Participou en numerosas publicacións sobre a historia da arte galega e comisariou distintas exposicións. Entre as súas publicacións sobresaen: *O cartelismo en Galicia; Escultura contemporánea no espazo urbano. Transformacións, ubicacións e recepción pública; Nuevas visiones del paisaje. La vertiente atlántica*. É autora de catálogos de exposicións como *Seoane e a vangarda internacional: os seus mestres, os seus amigos; A creación do necesario. Aproximacións ao deseño do século XX en Galicia; Galicia en Cartel. A imaxe de Galicia na cartelería turística*. Dirixe *Quintana*, revista do Departamento de Historia da Arte da USC, e é membro do Padroado do Centro Galego de Arte Contemporánea.

NATALIA PONCELA LÓPEZ

Licenciada en Historia da Arte pola Universidade de Santiago de Compostela, centra as súas actividades profesionais na creación visual contemporánea, nomeadamente no eido editorial exercendo como historiadora e crítica de arte en distintos medios e institucións. Como redactora xefa, coordinou a revista internacional e bimestral *ART NOTES*, entre 2004 e 2010. Desde 2008 é docente no Máster de Arte, Museoloxía e Crítica Contemporáneas organizado desde a Universidade de Santiago de Compostela. Colabora como crítica de arte na Radio Galega no programa *Diario Cultural* desde 2006.

Redacción do informe: Daniel López Abel e Víctor Enrique Pérez Viqueira



documentos & informes

Arte + espazo público

Arte + espazo público / María Luísa Sobrino Manzanares, Natalia Poncela López, editoras. — Santiago de Compostela : Consello da Cultura Galega, 2011. — 87 p. : il. ; 28 cm + 1 CD. — (Documentos e informes ; 16)
D.L. 567-2011. — ISBN 978-84-92923-20-5
1. Arte pública. 2. Artes visuais. 3. Urbanismo. I. Sobrino Manzanares, María Luísa. II. Poncela López, Natalia

Edita

© CONSELLO DA CULTURA GALEGA, 2011
Pazo de Raxoi · 2º andar · Praza do Obradoiro
15705 · Santiago de Compostela
T 981 957 202 · F 981 957 205
correo@consellodacultura.org
www.consellodacultura.org

Redacción do informe

Daniel López Abel e Víctor Enrique Pérez Viqueira

Proxecto gráfico

Imago Mundi Deseño

Maquetación

Signum deseño

Imaxe da cuberta

José Resende: Intervención no proxecto *Arte/Cidade*, 2002, São Paulo
Foto cortesía de Nelson Brissac

Depósito Legal: C 567-2011

ISBN 978-84-92923-20-5

MARÍA LUÍSA SOBRINO MANZANARES
NATALIA PONCELA LÓPEZ

EDITORAS

Arte + espazo público



documentos & informes

Índice

8 INTRODUCCIÓN

13 DO MONUMENTO Á NOVA ARTE PÚBLICA

17 Fraxilidade simbólica e a crise do monumento

23 O monumento performativo

Simón Marchán Fiz

O monumento: evanescencia dos referentes e fraxilidade simbólica

27 A democratización do espazo público. Arte e políticas

Sophie Hope

A arte pública como estado mental

33 REDEFININDO A CIDADE. ESTRATEXIAS E PRÁCTICAS

37 A nova urbe. Cidades e megalópoles na era da globalización económica

Nelson Brissac

Arte/Cidade

Francesc Muñoz

Urbanización

47 A explotación do local

Rogelio López Cuenca

Sinalizar a cidade

55 ARTE E ESPAZO PÚBLICO EN GALICIA. MEMORIA, TERRITORIO E LUGAR

Pablo Gallego Picard

Xosé Manuel Rosales

Javier Tudela

67 ESCOLMA DE TEXTOS

75 BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

79 CURRÍCULOS

INTRODUCCIÓN

A relación entre arte e espazo público significouse historicamente, e segue presentándose na actualidade, como unha das grandes e complexas, pero tamén interesantes, problemáticas da cultura contemporánea. Desde a Sección de Creación e Artes Visuais Contemporáneas do Consello da Cultura Galega achegámonos a esta realidade comprendéndoa como un pretexto para a reflexión, un laboratorio de traballo na busca dunha diagnose e unha análise de presente e futuro. Así se comprendeu no ano 2000 cando se redactou e publicou o informe *A arte nos espazos públicos*, editado pola Sección de Artes Plásticas, coordinada por Iago Seara. Neste estudo, de ampla repercusión nos diferentes medios de comunicación e difusión entre axentes do sector, realizábase unha achega aos diferentes capítulos das relacións establecidas entre a arte e os espazos denominados públicos, desde as transformacións da escultura, os diálogos e os encontros co lugar ou o apartado orzamental para concluír cunha especial atención ao ámbito galego, á realidade principalmente da escultura, da dotación artística nas nosas cidades; todo a partir dos diferentes e heteroxéneos exemplos de arte pública presentes en Galicia.

Esta problemática, como se advertiu no pasado informe, non ten doadas nin únicas respostas, sendo especialmente máis acentuada no territorio galego, que, lonxe de proxectar posibles solucións ou vías de mellora, describe unha necesidade máis global de análise que afecta a outros ámbitos, necesitados de estudo, que oscilan desde as políticas culturais e os planeamentos urbanísticos ata as novas actuacións artísticas. Desde a publicación do anterior informe, a situación en Galicia nestes dez anos non cambiou considerablemente e entendemos que, por parte da Administración, se segue insistindo nas mesmas constantes, nun panorama de eternas contradicións, onde a arte na súa relación co espazo público fala máis de procesos ou constantes de conservadorismo, de localismos, de servilismo e de decoración máis que de diálogo, de planificación ou de proxecto. Estas cuestións son básicas en calquera estudo de realidades, contextos e proxectos da cultura contemporánea. Só temos que observar as nosas prazas, paseos marítimos ou rotondas que dominan centos de estradas para recoñecer esta triste realidade, este conflictivo e incompleto ordenamento da nosa paisaxe. Con todo, estanse a dar pasos cara a novos horizontes.

Exemplos e proxectos en Galicia nestes últimos anos

Así e todo, nestes últimos anos convén sinalar e destacar o agromar dunha serie de exemplos protagonizados por proxectos, artellados por novos profesionais das artes visuais –tanto desde as Belas Artes, da xestión cultural como da Historia da Arte–, por diferentes investigacións sobre o territorio e polas anovadoras tendencias artísticas que se integran na esfera pública, arriscadas iniciativas creativas en diversas xeografías da nosa terra, que fan pensar en lenes pero prometedores procesos de cambio. Non obstante, estes procesos non esconden a verdadeira realidade que se retrata nun contexto de dificultades: a precariedade organizativa e a falta de comprensión por parte da maioría das autoridades públicas.

Desde novas perspectivas afastadas do desexo de ornato e permanencia, que caracteriza a maior parte das actuacións políticas, resulta imprescindible destacar unha serie de proxectos, iniciativas ou traballos desenvolvidos nestes últimos anos tanto desde organizacións institucionais como desde o voluntarismo de

colectivos e artistas, na maioría dos casos sen apoios oficiais. Desde as institucións museísticas sobresaen, entre as moitas exposicións realizadas, exemplos contados desa relación co espazo público, como puideron ser as mostras de *Transplant Heart* (Salvador Cidrás e Jukka Lehtinen), Marina Abramovic, Lara Almarcegui ou Susan Philipsz no Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), ou aquelas realizadas na sala Anexo do Museo de Arte Contemporánea de Vigo (MARCO): o ciclo de exposicións *Puntos de Encontro* ou as intervencións de Rita Rodríguez, Escoitar.org ou Carlos Rodríguez-Méndez. Casos, todos eles, que presentan algunha intervención ou obra implicando espazos exteriores dos centros, demandando relacións territoriais ou expandindo os límites do museo. Desde a Fundación Luís Seoane sobresaie a mostra colectiva de arte pública *Fardel de Dissidências*, comisariada por Nilo Casares, con artistas como Antoni Abad, Miguel Molina ou Óscar Mora, e as xornadas *Deseño das pasaxes. Unha reflexión sobre o espazo estético da cidade contemporánea* (2003). No ámbito das galerías de arte, destacan os proxectos realizados na galería viguesa adhoc, con propostas de Carme Nogueira e Santiago Cirugeda e o colectivo integrado por Libia Castro e Ólafur Olafsson.

Así, traballouse neste eido desde institucións educativas como a Facultade de Belas Artes de Pontevedra, con traballos académicos de arte pública vinculados a algunha das materias impartidas no centro ou coa realización de xornadas de debate, como *Contextos e proxectos de arte pública* (2007) en colaboración co MARCO ou *Espazo público como contorno para a creación* (2009). Así mesmo, desde a Escola Superior de Arquitectura da Universidade da Coruña propúxose a iniciativa *Injertables. Aparicións víricas de uso público adulterado* (2006).

Afastadas tamén das políticas de embelecemento e ornamentación habituais desenvolvidas por diversos municipios, convén destacar outras actuacións realizadas desde corporacións municipais, onde, moi especial e excepcionalmente, destacan os proxectos: *A cidade interpretada* e *Kaldarte*.

A cidade interpretada é un proxecto de arte pública realizado en Santiago de Compostela e impulsado desde a Concellaría de Cultura, comisariado por Pablo Fanego, que pretendeu nas dúas edicións, realizadas entre 2006 e 2010, provocar un debate sobre a función dos espazos públicos e a súa activación desde a creación contemporánea. Entre outras participacións, contou coas intervencións de André Guedes, Roman Ondák, Carme Nogueira, Jorge Barbi, Apolonja Sustersic, Mircea Cantor, Latifa Echakhch, Andreas Fogarasi, Rubén Santiago ou Michael Stevenson.

Kaldarte es un meritorio proxecto de arte pública promovido desde 1998 polo concello pontevedrés de Caldas de Reis. Dirixido por Juan José Fuentes, e coa colaboración da Facultade de Belas Artes de Pontevedra, este programa sobresaie de xeito moi especial por acoller intervencións, en distinto espazos da vila, de novos artistas como Amaya González Reyes, Lucía Romaní, Martín Pena, Suso Fandiño, Sara Sapetti, María Marticorena, Mar Vicente ou Itzías Ezquieta, entre moitísimos artistas seleccionados. Nestes últimos anos súmase a estas iniciativas *Outonarte*, unha proposta anual da Concellaría de Cultura do Concello da Coruña que propón unha conexión co espazo público. Baixo o comisariado de Chus Martínez Domínguez (2008), Nilo Casares (2009) e Seve Penelas (2010), contou coas intervencións nas distintas edicións de Carlos Rial, Desperfecta, Enrique Lista, Tania Sanjurjo, Escoitar.org, Mar Vicente ou Martín Pena.

Así mesmo, desde a Deputación de Pontevedra promóvese a Bienal de Pontevedra, que na súa edición de 2010 amosou un apartado de intervencións realizadas na zona portuaria de Vilagarcía de Arousa, coas propostas de Chemi Rosado, Federico Herrero, Olmo Blanco, Nano4814 e Kiko Pérez.

O traballo de colectivos como Alg-a, Escoitar.org ou LIBA, así como a iniciativa o *Roteiro de Creación* en Santiago de Compostela (desde a súa primeira edición en 2007), distintos colectivos feministas ou okupas, presentan interesantes propostas de acción e intervención en diferentes espazos, moitos deles

afastados dos circuítos expositivos habituais e empregando outro tipo de proposta espacial, como obradoiros, presentacións de traballos ou actividades dentro doutros ámbitos relacionados con reivindicacións sociais, ideolóxicas e comunitarias. Proxectos e programas que existen desde o risco e a resistencia que ben se poderían prolongar nos exercicios de escritura que protagonizan os grafitos, con exemplos moi destacados nas cidades de Vigo e A Coruña. Nesta última liña convén subliñar a realización do proxecto *Museo Urbano de Arte Urbana* (MUAU) na Coruña.

Finalmente resulta inescusable non facer unha referencia ao traballo de artistas, algúns deles xa citados, que protagonizan traballos onde o espazo, territorio ou esfera pública se ofrecen como elo produtivo, crítico nas súas producións. Entre outros, podemos citar a obra de Jorge Barbi, Rubén Santiago, Carme Nogueira, Martín Pena, Carlos Maciá, Nano4814, Carlos Rodríguez-Méndez ou Loreto Martínez Troncoso.

Por todas estas cuestións, exemplos e iniciativas, traballos e actividades, e coa intención de activar preguntas e espertar novas perspectivas, pero tamén co ánimo de incentivar e reanimar un debate que consideramos moi importante, deseñáronse as xornadas *Arte + espazo público*, xerme do presente informe.

Informe *Arte + espazo público*

As xornadas *Arte + espazo público* desenvolvéronse entre os meses de maio e decembro de 2009 e foron pensadas e organizadas pola Sección de Creación e Artes Visuais Contemporáneas, integrada por Camilo Franco, Federico López Silvestre, Carme Nogueira, Antón Patiño, Seve Penelas, Natalia Poncela, Miguelanxo Prado, Carlos Rosón e María Luísa Sobrino. No seu programa participaron destacados profesionais do ámbito da historia da arte (Simón Marchán Fiz), das belas artes (Javier Tudela), da xeografía e ordenación do territorio (Francesc Muñoz), da arquitectura (Pablo Gallego Picard e Xosé Manuel Rosales), axentes creativos (Sophie Hope), artistas (Rogelio López Cuenca) e xestores da coordinación de iniciativas de arte pública (Nelson Brissac). Unha nómina de especialistas nas súas respectivas áreas que, coas súas achegas e conferencias, serviron de fío e plataforma na evolución das xornadas e, consecuentemente, na redacción do presente informe. Deseñouse un esquema presentado co obxectivo de facer partícipes tanto aos diferentes relatores convidados como ao público asistente, por iso se traballou detidamente en facer confluír e dialogar as dúas partes. Aos relatores pedíuselles que enviasen un breve texto ou *abstract* cos temas que ían tratar na súa conferencia, que lles foi remitido ás persoas inscritas para que puidesen anticiparse e preparar o encontro. Deste xeito, produciuse un debate enriquecido entre relatores e asistentes que contou coa activa e constante participación de novos investigadores en Historia da Arte, de Belas Artes, de Arquitectura ou da xestión cultural.

A realización das xornadas motivou un inmediato efecto expansivo que fixo necesario proxectar as diferentes reflexións e debates xerados ao longo das diferentes sesións de traballo nun documento final, para o que se contou coa implicación de todos os membros da Sección e a participación, nas tarefas de recompilación e redacción, dun equipo integrado polos novos historiadores da arte Daniel López e Víctor Pérez.

Este informe recolle as diferentes análises que xiraron sobre a cuestión arte e espazo público e os modos interpretativos e disciplinares de abordala, coas súas inmediatas preguntas, xerando debates recollidos nos capítulos que integran esta publicación. O informe, despois dunha contextualización da problemática en Galicia, estrutúrase nunha serie de capítulos que se corresponden coas diferentes sesións ou conferencias das xornadas e que marcan o itinerario do devandito informe. Así, partiuse das diversas sesións, dos procesos de intervención e participación, co ánimo de construír un estudo, un estado da cuestión, contextualización histórica e actual pero tamén de diagnose.

A intervención de Simón Marchán Fiz, presentada coa xenérica mensaxe de contextualizar a cidade, desde a arquitectura e o urbanismo como marcos dunha problemática, recóllese no capítulo denominado *Fraxilidade simbólica e a crise do monumento*, onde se contextualiza a evolución da arte pública ao longo do século xx, desde a fraxilidade simbólica, a crise do monumento e o monumento performativo. Comparte este capítulo coa área formulada por Sophie Hope, que partiu da acción de programar a cidade mediante *A democratización do espazo público. Arte e políticas*. Nelson Brissac abre o seguinte bloque titulado *Redefinindo a cidade. Estratexias e prácticas*. O organizador do proxecto paulista *Arte/Cidade* sitúa a súa análise para activar a cidade co subapartado *A nova urbe. Cidades e megalópoles na era da globalización económica*, que comparte con Francesc Muñoz. O xeógrafo presenta un relatorio sobre a acción de planificar a cidade desde a súa definición da *Urbanalización*. Este capítulo péchase coa achega do artista visual Rogelio López Cuenca para sinalizar a cidade centrándose nunha estratexia crítica de *A explotación do local*. Na última sesión de debate das xornadas, Galicia convértese en espazo referencial, para iso contouse coa participación de Pablo Gallego Picard, Xosé Manuel Rosales e Javier Tudela, que pechan o *corpus* do informe. *Arte e espazo público en Galicia. Memoria, territorio e lugar* céntrase en aspectos como o lugar e a memoria, a educación e a construción colectiva do territorio a través do proxecto *Terra* ou o tránsito das categorías á redefinición do proceso; puntos de debate, fitos de estudo cultural, político, económico, que retratan a complexa situación no contexto galego. Unha breve bibliografía citada no informe completa este capítulo.

Para rematar, unha escolma de textos de achegas reflexivas presentadas por algúns dos membros da Sección de Creación e Artes Visuais Contemporáneas e unha selección bibliográfica específica pechan o informe, así como os currículos profesionais dos relatores participantes nas xornadas e dos membros da Sección.

O informe achega, finalmente, un DVD co resumo das entregas audiovisuais (formuladas a partir dos textos enviados previamente polos conferenciantes) que o equipo formado por Daniel López e Víctor Pérez elaboraron e presentaron en cada unha das conferencias das xornadas. Este traballo, *Arte + espazo público: a cidadanía*, inclúe un compoñente imprescindible nesta análise. Unha cuestión manifestada a través do conxunto de reflexións críticas, entrevistas e comentarios de diferentes protagonistas que habitan a cidade, co pano de fondo de diversas áreas ou zonas urbanas galegas, en concreto da cidade de Santiago de Compostela, onde se desenvolveron estas xornadas. Voces e opinións que definen esas zonas periféricas, zonas en construción, zonas limítrofes ou zonas de tránsito que nos falan e fan reflexionar sobre a verdadeira importancia da planificación, dos procesos de participación cidadá, da ordenación e do proxecto nos diferentes plans de urbanización.

Agardamos que este informe active un debate entre arte e espazo público que debemos situar como preguntas constantes sobre a nosa relación responsable e programada co territorio, cuestións sempre abertas e críticas da nosa cultura contemporánea.

**DO MONUMENTO
À NOVA ARTE PÚBLICA**

Durante os cinco encontros que conformaron o ciclo *Arte + espazo público* presentáronse, para a análise e a reflexión dos participantes, distintos proxectos artísticos que revisaban todos aqueles elementos que conforman a relación entre arte e espazo público. Seguindo a orde cronolóxica e temática das intervencións, comezamos este primeiro capítulo coas palestras de Simón Marchán Fiz e Sophie Hope, ambas as dúas permiten trazar algúns dos máis importantes cambios acontecidos na arte desenvolvida no espazo público do século xx. En primeiro lugar, seguindo ao profesor Simón Marchán Fiz, faremos unha lectura da evolución do monumento contemporáneo con especial atención ao punto de vista institucional e ao poder político –tan influente na primeira metade de século–, para posteriormente desenvolver a súa expansión, ou desmaterialización, no ámbito do social mediante diversas estratexias desde os anos sesenta e setenta ata a actualidade.

No caso da intervención da británica Sophie Hope, e como prolongación natural desta liña evolutiva, abordaremos a progresiva diversificación da nomenclatura “arte pública” desde os anos setenta ao verse comprendida nun xiro relacional de comprometido carácter social e político. Tomando como exemplo o contexto británico, prestaremos especial atención ás nocións de “democracia cultural” e de “avaliación da efectividade” como áncora para tratar determinadas cuestións globais establecidas entre cultura e política, entre produción artística e activismo social, ou entre arte pública e arte politicamente comprometida; diferenciacións que en ocasións tenden a ser confundidas ou, cando menos, pouco reflexionadas.

FRAXILIDADE SIMBÓLICA E A CRISE DO MONUMENTO

Simón Marchán Fiz

*O monumento: evanescencia
dos referentes e fragilidade simbólica*

Simón Marchán Fiz acudiu ao ciclo *Arte + espazo público* en calidade de historiador da arte. Como catedrático de Estética e Teoría das Artes na Facultade de Filosofía (UNED, Madrid), as súas achegas foron relevantes para revisar a evolución do monumento no último século e medio non soamente nos seus aspectos formais senón nos seus significados e funcións na sociedade. A súa palestra titulouse *O monumento: evanescencia dos referentes e fragilidade simbólica*.

O concepto de monumento perdeu forza no léxico da arte pública debido ao purismo da arquitectura moderna, pero tamén por razóns sociais e políticas: a historia da escultura pública foi en moitos casos traumática e impositiva. Ao longo do século XX, os réximes totalitarios erixiron monumentos cuxa carga simbólica se volve hoxe problemática e complexa. Os referentes, tal como sinalou o profesor Marchán Fiz, “esvaeáronse” e os xa “fráxiles símbolos” que antano representaban diluíronse no monumento abstracto contemporáneo. Pero a problemática abrangue un proceso máis amplo, de exceso ou redundancia destes referentes, confirmando unha renovación nas formas de constatar os consensos sociais que constrúen significados conscientes. O obxectivo último de adhesión representacional e simbólica ao evento histórico producírase na contemporaneidade de xeitos diferentes, algúns deles opostos ao concepto tradicional de monumento.

Desde os apuntamentos que fixera J. B. Fischer von Erlach en *Entwurf einer Historischen Architectur* (*Plan de arquitectura civil e histórica*, 1721) sobre o Coloso de Rodas ou o Monte Athos, pódese rastrexar a continuidade do monumento escultórico como elemento común á lexitimación dos diferentes réximes políticos. Para ler esta evolución no mundo contemporáneo basta con tirar exemplos de finais do século XIX e comezos do XX, universalmente coñecidos, onde o monumento figurativo confirma a súa validez funcional para calquera tipo de programa ideolóxico: o liberalismo estadounidense reflectido na Estatua da Liberdade (Nova York, 1886) ou o Monte Rushmore (Keystone, Dakota do Sur, 1941), o stalinismo soviético no efémero monumento a Stalin en Praga (inaugurado en 1955 e dinamitado en 1962) e mesmo a relixión cristiá, con exemplos como o Cristo Redentor de Río de Xaneiro (1931), que fai do seu pedestal natural o elemento fundamental da noción de monumento. Para o profesor Marchán Fiz, o denominador común que atopamos nestes comportamentos que traballan co monumental é a presenza da categoría kantiana do “colosal”; anticipan o rexurdir do monumento no século XX coa arquitectura espectáculo a través do fornecemento dunha tipoloxía e dunha escala que é demasiado grande para calquera exhibición: un Leviatán que linda co relativamente monstruoso.

A historia contemporánea do monumento comeza no tránsito dos séculos XIX ao XX. Entre os artistas que traballaron nesta época con esta tipoloxía escultórica de corte conmemorativo destaca a figura de Auguste Rodin. Os seus *Cidadáns de Calais* (1895) marcan unha inflexión no devir deste campo así como no debate xeral arredor da futura escultura de vangarda. Orixinariamente sen plinto nin baseamento, os *Cidadáns* rachan coa beleza clasicista apegada ao século XIX introducindo o cotián a través da individualización das facianas (paradigma de contradición e fragmentación modernas) e, principalmente, facendo que a figura escorregue do pedestal para asentarse no chan.

Así mesmo, na obra de Constantin Brancusi atopamos un concepto renovado de monumento, marcado por unha liña narrativa que vai máis alá da simple exaltación do personaxe. *O Bico* (1908), no cemiterio de Montparnasse, posúe a forza dunha interpretación abstracta e organicista que prescinde da personificación do símbolo desprazándoo cara a unha poética introspectiva e subxectiva. Porén, no transcorrer



Simón Marchán Fiz



Heitor da Silva Costa, Carlos Oswald e Paul Landowski:
Cristo Redentor, Río de Xaneiro, 1931

do século xx con frecuencia os artistas omitirán as achegas destes renovadores restándolles importancia ao figurativo e ao narrativo.

Desde o punto de vista arquitectónico, o monumento radicalizou este proceso de abstracción que comezara na escultura. Esta tendencia pode apreciarse no sepulcro do historiador da arte vienés Max Dvořák de 1921. Cunha inspiración formal debedora da ortogonalidade propia da filosofía platónica, a tipoloxía do túmulo sintetizou o emprego de corpos xeométricos cos temas funerarios. O propio autor, Adolf Loos, entendía como a única tipoloxía arquitectónica que se podía considerar arte a do monumento funerario ou conmemorativo¹ e, de feito, no proxecto da súa propia tumba insistiu neste mesmo

concepto. Deste mesmo xeito, a tumba de Lenin (1929), realizada por Alexei Shchusev en Moscova, participou desa herdanza das sinxelas e puras formas platónicas expandidas ao espazo público da praza Roxa: estamos ante o comezo da definición de espazo urbano mediante unha obra artística e o seu contexto espacial.

Localizado en Weimar, o *Monumento aos Caídos de Marzo* (1922) acadou nas mans do arquitecto Walter Gropius unhas cotas de expresividade e liberdade creativas singulares para o seu momento. O monumento funerario conmemora as vítimas da represión governamental de Múnic (1919). Destruído no ano 1936, foi reconstruído dez anos despois como unha metáfora expresionista de formas cristalográficas, fortemente influídas pola pintura romántica e cun simbolismo case cósmico. Na obra doutra das figuras capitais da arquitectura de entreguerras, Mies van der Rohe, atopamos algúns parámetros similares. O seu monumento-tributo a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo (1930) parte da inspiración do Neoplasticismo e do Construtivismo para xerar un espazo silencioso e contemplativo vinculado ao espírito cultural xermánico-prusiano. Inicialmente coroado pola fouce e o martelo, coa chegada do réxime nacional-socialista estes substituíronse pola cruz gammada. Despois da guerra, ao formaren parte da zona aliada soviética en Berlín, os símbolos comunistas foron repostos nun exercicio circular en que o signo aditivo dota de distinción o intercambio simbólico. Este paradoxo evidencia a complexidade da relación entre monumento e política que ao longo do século xx dará numerosos e controvertidos exemplos.

Dentro dos monumentos soviéticos de entreguerras agroma o proxecto non realizado para decorar o Palacio de Inverno de San Petersburgo (1925) do que forma parte un amplo corpus celebratorio de figuras suprematistas que enlazan os diferentes volumes do edificio neoclásico. Tamén adscrito ao réxime soviético, un dos exemplos máis explícitos e recoñecidos é o *Monumento á III Internacional*, proxectado por Vladimir Tatlin (1919), reconstruído en 1968 e posteriormente presentado ao público na XXXV Bienal

1 “A casa debe agradar a todos, a diferenza da obra de arte, que non ten por que gustar a ninguén. A obra de arte é un asunto privado do artista. A casa non o é. A obra de arte sitúase no mundo sen que exista esixencia ningunha que a obrígase a nacer. A casa cobre unha esixencia. (...) A obra de arte é revolucionaria, a casa é conservadora. (...) Non será que a casa non ten nada que ver coa arte e que a arquitectura non debería contarse entre as artes? Así é. Só unha parte, moi pequena, da arquitectura corresponde ao dominio da arte: o monumento funerario e o conmemorativo. Todo o demais, todo o que ten unha finalidade hai que excluílo do imperio da arte”. Loos, Adolf: *Arquitectura*, 1910.

de Venecia (1970). O devandito monumento enlaza elementos tan dispares como a torre de Pisa, a arte rusa do século XVII e o traballo do futurista italiano Umberto Boccioni. Igual que na obra de Walter Gropius, aquí podemos falar da aspiración do home místico de vangarda á *Erhebung*². Trátase dunha tradición cosmolóxica, propia da modernidade, entendida como a construción dun novo universo, unha transformación racional e tecnolóxica cara a un futuro mellor que atopa na aquiescencia do soviétismo e da vangarda radical o mellor contexto para ser realizada. Do mesmo xeito, o artista soviético El Lissitzki traballou dentro destas claves, con formas máis elaboradas na súa famosa *Tribuna para Lenin* (1920-24), unha obra funcional e vangardista que actúa como monumento dinámico e que recupera unha fonda preocupación tridimensional dentro da historia do monumento.

Giuseppe Terragni, máximo expoñente do racionalismo en Italia, foi o grande arquitecto moderno que traballou para o fascismo con monumentos e edificios abstraídos de referencias ideolóxicas explícitas, o cal nos devolve á disociación entre arte e ideoloxía. Xunto a outros arquitectos de entreguerras, acadou que a historiografía contemporánea considerase que as ecuacións perfectas non existen e que o estudo da arte pública, á hora de traducir as súas relacións coa política, está ateigado de contradicións. Simón Marchán Fiz lembrou como no estado español estas cuestións releron a arquitectura franquista: nos anos setenta, en plena Transición democrática, reconsideráronse e revalorizáronse casos como a figura de Alejandro de la Sota ou o proxecto non realizado para o *Val dos Caídos* de Francisco de Asís Cabrero³, visualización moi próxima á *italianità* esencialista do fascismo mussoliniano.

Será nos anos trinta e corenta, no refluxo da modernidade, cando se fará patente unha conivencia na interpretación do monumento que sorprende pola distancia ideolóxica existente entre os seus patrocinadores. Os diferentes réximes políticos (incluídas as democracias liberais) achegáronse aos mesmos modelos monumentais polo que, unha vez rematada a II Guerra Mundial, sería xa un movemento de carácter global. Pero Simón Marchán Fiz destaca outro fenómeno interesante en relación aos monumentos. Nos sistemas políticos totalitarios podemos observar que cando se produce un cambio brusco de réxime sucédese, loxicamente, un borrado integral dos elementos identificatorios do réxime saínte e, con eles, a memoria da opresión. Nos grandes conflitos do século XX, cando esta situación de cambio tenso arrefría, pasan os anos e as influencias do sistema ideolóxico anterior deixan de ter valor *per se*. Ocorre, fóra da lóxica, un proceso diferente ben exemplificado na historia contemporánea alemá. *Denkmahl* é o termo alemán que podemos traducir como monumento e que connotativamente significa: “Lembre, faga memoria!”. Despois da II Guerra Mundial, os alemáns adoptaron no seu lugar o imperativo *Mahnmahl!* (“Escarmente!”), o que supoñía un cambio radical na consideración dos símbolos do pasado. Xorden, así, paradoxos na xestión da memoria histórica; o monumento transcende os anceios iconoclastas de determinadas épocas e as democracias, sobre todo as xurdidas tras períodos de ditadura, tentan manter o difícil equilibrio entre a reparación dos erros do pasado e a conservación da Historia e os seus símbolos.



Constantin Brancusi: *O bico*,
Cemiterio de Montparnasse, París, 1907

2 Termo alemán que designa elevación, no sentido de gañar visibilidade física pero tamén espiritual.

3 O propio Cabrero foi o arquitecto que trazou a Casa Sindical do Paseo del Prado de Madrid (1949), un edificio dun gran valor arquitectónico e urbano.

O MONUMENTO PERFORMATIVO

Simón Marchán Fiz

*O monumento: evanescencia
dos referentes e fragilidade simbólica*

Durante o século xx, a noción de arte pública vive unha reescritura que permite comprender determinadas cuestións sociais e políticas a través do monumento no espazo urbano. Nas décadas dos anos sesenta e setenta, a arquitectura da posmodernidade recuperou un simbolismo renovado da man de autores como Aldo Rossi ou Robert Venturi, que fora desterrado polo movemento moderno personificado en Adolf Loos. Nesta loita por recuperar a contradición, a complexidade textual, o historicismo e a carga referencial do monumento atopámonos coa problemática de contextualizar o monumento en toda a súa amplitude.

Simón Marchán Fiz entende que cando se traballa desde unha premisa arquitectónica pódese pensar que o monumento tende a ser indefectiblemente contextual mais cando se trata dun proxecto de corte escultórico compórtase de xeito problemático coa súa contorna. A escultura autónoma no espazo público converteuse nun obxecto abstracto difícil de ancorar ás connotacións do espazo onde é instalada. Este podería ser o caso da proliferación descontrolada de esculturas que podemos atopar nas nosas rotondas e vías e que producen unha ruptura da comprensión e da identificación entre a peza, o contexto e a cidadanía. Neste caso, a postura de Marchán Fiz é moi crítica. Para comprendermos as raizames deste conflito mencionaremos algúns casos en que os procesos de recepción do monumento no espazo público distorsionan a natureza estritamente artística das intervencións.

O monumento-acción de Christo e Jeanne-Claude no que se empaceta o Reichstag de Berlín (proxecto de 1971 realizado en 1995) define unha nova teoría do que, segundo Marchán Fiz, podemos chamar *anti-monumento posmoderno*. Unha acción efémera e temporal a de Christo e Jeanne-Claude, e porén de alto calado monumental, ancorada na propia ontoloxía dos actos performativos da arte contemporánea dos anos sesenta e setenta. Non podemos esquecer que o Reichstag converteuse no símbolo da reconstrución alemá desde que foi erixida a famosa cúpula de Norman Foster en 1999. Nela reaparece o tema do *Cenotafio de Newton* (1784) pensado por Étienne-Louis Boullée, coa que comparte a súa grande escala minimalista, transformando o sentido histórico totalitario do edificio nun parlamento democrático. Na evolución do Reichstag podemos ler a narración dunha historia alemá falsificada, en parte, pola omisión do período histórico que atinxe ao nazismo. Estamos, polo tanto, ante un novo exemplo de manipulación do monumento, nesta ocasión por parte dunha democracia liberal que callou na identidade do pobo berlinés e na memoria histórica da arte contemporánea como unha intervención exemplar, case icónica na súa espectacularidade visual, pero tamén de gran poder simbólico e magnetismo popular. A este respecto cabe salientar, tamén en Berlín, o *Holocaust-Mahnmal* (Monumento ao holocausto xudeu, 2004), deseñado polo arquitecto Peter Eisenman. Novamente, unha metáfora do túmulo que mediante unha renovada monumentalidade reproduce a tensión constante entre o simbolismo histórico e a linguaxe máis minimalista da arte contemporánea.

Arredor do *National Mall* de Washington –cidade que xunto con Berlín exemplifica as renovacións e relecturas do monumento das últimas décadas do século xx– podemos atopar as irónicas e antimonumentais pezas de Claes Oldenburg, que reinterpreta o obelisco en memoria de George Washington ou *The portable war memorial* (Ed Kienholz, 1968), tributo anónimo e desencantado aos heroes de guerra estadounidenses. Máis sobrio e exento desta compoñente posmoderna, o *Vietnam Memorial* (Maya Lin, 1982) reutiliza a linguaxe do *Land Art* e do Minimalismo nunha peza cun alto grao de aceptación cidadá, acorde co entusiasmo da sociedade americana cando se trata de conmemorar e valorar os fitos nacionais. Así mesmo, os monumentos en memoria da Batalla de Iwo Jima (Félix de Weldom, 1954), tamén na



Christo e Jeanne-Claude:
Wrapped Reichstag, Berlín, 1971-95



Gustave Eiffel: *Torre Eiffel*, París, 1889

capital estadounidense, ou o do complexo de Ellis Island en Nova York (recuperado como museo en 1990 en conmemoración ás familias inmigrantes que pasaban alí os trámites aduaneiros) son codificacións posmodernas que aproveitan feitos históricos asumidos e recoñecidos, poida que conflictivos moralmente (polas condicións en que vivían os milleiros de persoas retidas na illa de Ellis ou polo cruento que resultou o episodio de Iwo Jima) pero non menos efectivos en termos monumentais. Outros exemplos alternativos poden ser o hiperrealista *Korean War Veteran Memorial* (West Potomac Park, Washington D.C., 1995) ou unha peza de máis calado comunitario e que atende ao contexto simbólico e natural que

a rodea: as *Helping Hands* de Louise Bourgeois (Jane Addams Park, Chicago, 1993), unhas mans que enlazadas sobre un plinto na area do Lago Michigan, en homenaxe a unha señora que, a comezos do século XX, lles daba caldos quentes aos inmigrantes que acababan de chegar.

Unha das achegas máis relevantes do profesor Marchán Fiz na súa palestra foi o que el denominou dentro deses monumentos performativos (que interactúan), os *monumentos imprevistos, involuntarios ou non intencionados*. O caso da Torre Eiffel é fundacional e paradigmático: un monumento que non naceu como tal, que se converteu nun monumento propiamente dito a través da visión doutros artistas (Robert Delaunay) ou do imaxinario creado por visitantes e turistas que reconverten os significados de determinadas construcións culturais. Para Simón Marchán Fiz esta é a nova fragua onde se lexitima o monumento contemporáneo: a adscrición do simbolismo por parte dunha comunidade cada vez máis determinada a dotar ou remover de significado as producións artístico-culturais que habitan o espazo público.

En España exemplifícase no caso do Museo Guggenheim de Bilbao (1997): unha metáfora dos barcos abandonados na ría de Bilbao que produce novos estratos de significación máis alá da proxección estritamente arquitectónica. Así tamén a obra de Eduardo Chillida *Peine del viento XV* (1976), que a través dun tapiz ambiental introduciu paulatinamente un proceso de identificación que reforza a formulación estética da peza á vez que se converte nun monumento representativo da propia cidade de Donostia. Outro dos exemplos podería ser a obra *The crown fountain* (2004) de Jaume Plensa para o Millennium Park de Chicago: unha columna vertical que utiliza a tecnoloxía para revestirse de imaxes cambiantes cunha dominante de cor negra relacionada coa gran porcentaxe de poboación afroamericana que posúe esta cidade; un espazo relacional lexitimado en primeira e última instancia pola propia cidadanía.

Quizais o desaparecido *World Trade Center* de Nova York (construído entre 1966 e 1987) sexa o exemplo definitivo deste proceso de democratización da adscrición simbólica do monumento. Os edificios destruídos entraron nun proceso de reconstrución de significados inexistentes antes dos tráxicos acontecementos do 11 de setembro de 2001. Ao carón de rañaceos como os edificios *Chrysler* (1930) e *Empire State* (1931), as Torres Xemelgas non foron un símbolo unívoco do capitalismo norteamericano pero a súa reconstrución como espectáculo é o que lle confire a calidade de monumento performativo. Un tipo de monumento que, como salientou Simón Marchán, precisa da intervención do público para a súa realización completa.

**A DEMOCRATIZACIÓN
DO ESPAZO PÚBLICO.
ARTE E POLÍTICAS**

Sophie Hope

A arte pública como estado mental

Sophie Hope entende a investigación nas Belas Artes como unha práctica necesariamente multidisciplinar e apegada ao contexto. O seu traballo como educadora, escritora, investigadora e, o máis importante, avaliado- ra da función social da arte xira arredor do sintagma “democracia cul- tural”, entendido este como a encomenda que a sociedade fai á arte para provocar un cambio no seu seo. Nas súas palabras, para definir esta idea necesitamos comprender de xeito unitario unha actividade camaleónica que encaixa na denominación de “arte pública” e que á vez busca unha constante redefinición do termo.



Sophie Hope

Neste compromiso de analizar polo miúdo a identidade diferencial da arte pública dende os termos de proxecto, de acción específica no espazo e tempo do espazo público (que pola súa vez pende tamén da noción de “democracia cultural”), Hope atopa as raíces do dito compromiso en diversas prácticas comunitarias, na arte conceptual e na historia do activismo político, todos eles comportamentos culturais que puxeron en dúbida a institución como ponte entre a arte e a sociedade. Un legado que non é novo e enténdese desde un ton ético que leva décadas presente na traxectoria dos artistas que quixeron implicar o público non como tal, senón como participante. E esta é unha das cuestións que destacar na achega de Hope ao ciclo *Arte + espazo público*: a importancia da capacidade de flexibilizar a linguaxe á hora de empregar termos como “arte pública”, “arte crítica ou comprometida”, “participación”, “rexeneración” e “comunidade”.

No Reino Unido existe unha ampla bagaxe cultural de encomendas de arte pública, polo xeral de intervencións que buscan unha maior cohesión social en zonas privadas de recursos. Este fenómeno está cada vez máis espallado nas vilas británicas e podemos atopalo no traballo de artistas e urbanistas pero tamén no dos gardas e xardineiros dos parques que se achegan á arte para resolver problemas da vida cotiá establecendo pontes participativas. A contratación de artistas neses eidos estase volvendo unha práctica normalizada e habitual xa que desde 1993 o Novo Laborismo abriu un camiño baixo a *Lottery Act*⁴ que entendeu a arte como crucial para rexenerar a sociedade. Un recente informe da consultora cultural pública *Ixia* reflicte que o 61% das autoridades británicas posúen políticas de encomendas de arte pública ligadas aos sistemas de planificación urbanística local. Outros sectores públicos non directamente culturais ou mesmo organismos privados e grandes inmobiliarias como *Land Securities REIT*⁵ encomendan tamén algún tipo de intervención. A arte pública é considerada polos urbanistas británicos como un elemento de distinción e como un engadido de carácter e identidade, todos eles índices de valor comercial: un dos motivos polos que os urbanistas invisten en arte pública é porque aumenta o valor das propiedades, ademais de facilitar a consecución de axudas e permisos á hora de reurbanizar determinadas zonas.

O feito da contratación de artistas para dar este tipo de solucións converten o propio proxecto de arte pública nunha acción lucrativa a medio prazo. Polo tanto, a transformación destas zonas socialmente excluídas presenta certos problemas. Suponse que os artistas promoverán cambios positivos. Pero, como saber se son positivos? Con que criterio se selecciona e avalía un proxecto? Así, Sophie Hope propón unha análise rigorosa que se achegue de xeito responsable e reflexivo ao papel que teñen este tipo de proxectos, que en moitos casos tentan perpetuar a utopía da inclusión comunitaria e fan que o artista participe

4 Lei británica pola que se destinan fondos procedentes da xestión pública dos xogos de azar á produción de pezas artísticas no espazo público.

5 A principal compañía británica en investimentos e promocións inmobiliarias.



Greenwich Peninsula: A place where you can?
Intervencións en Critical Friends, xuño 2010.
Imaxe de Arthur Hayles

car. Hope aprecia os proxectos que conseguen unha efectividade real, aínda que co tempo poida parecerlle que non son necesariamente unha forma de crítica institucional estable. É consciente de que por avaliar proxectos, propios ou externos, non se pode escapar do risco de converter a arte pública nun exercicio de mercadotecnia social.

A actitude de Hope non parte dunha reacción que reclama autonomía senón dunha necesidade de revisar as políticas de compromiso social mediante a arte incluídas neste sistema de encomendas. Do mesmo xeito en que se fortalecen as comunidades a través de proxectos artísticos, pódese demostrar que as ditas encomendas responden a outros intereses, igualmente avaliábeis e moito máis sinxelos, de proxectar que a suposta eficacia social da arte contemporánea. Por exemplo, intervencións artísticas a curto prazo en barrios problemáticos, que efectivamente reducen os índices de criminalidade pero ao mesmo tempo crean alianzas entre os sectores público e privado, xeran novos recursos e dinamizan o comercio.

Cando se trata a inclusión da obra nun lugar é preciso ter en conta varios aspectos: como a relativa autonomía artística se relaciona co contexto, coa comunicación, coa crítica que debe recibir e coa comunidade. Para Sophie Hope, a arte pública (e crítica, en tanto que institucionalmente deslocalizada) debe caracer dunha estratéxica falta de consistencia, debe plasmarse en experiencias que talvez non teñan sentido inmediatamente xa que cando existe unha consulta formal a unha comunidade existe un alto perigo de instrumentalización, fagotización do discurso ou mesmo banalización dos recursos comunitarios dispoñíbeis nunha zona dunha cidade. Polo tanto, os principios reitores do seu concepto de arte pública pasan por saber quen necesita participar e quen non, como dotar de contidos unha problemática concreta e ver os lugares comúns doutro xeito, conseguir entender e cambiar o noso propio punto de vista antes que os da comunidade onde se actúa. En definitiva, unha práctica perpetua ou continuada na que o fin último é multiplicar, na medida do posible, as opcións e alternativas que se abren perante un grupo social cando este ten unha falla que salvar.

Neste sentido a noción de “democracia cultural”, central no discurso de Hope, escenifica as diferenzas e as distancias que o artista ten que afrontar cun inevitable sentimento de exterioridade. A desconexión total entre a veciñanza e o proxecto de arte pública é o límite para propoñer activismos reais: este contacto nunca será efectivo mentres o artista ou comisario non saiba inscribirse nos patróns culturais vixentes nese

cada vez máis en estratexias para solucionar as desigualdades socioeconómicas, algo que non lle corresponde e para o que naturalmente non está capacitado. Perante esa instrumentalización da cultura, fronte á autonomía artística Hope cuestiona: Como se relaciona esta loita social coa práctica artística e, á vez, se pon en dúbida a noción de autoría querendo ir un paso máis aló?

No Reino Unido funciona un sistema específico de contratación. Para Hope cuestionar esta política e artistizar a cuestión resulta emocionante como proxecto persoal. Estamos exactamente onde ela atopa o seu lugar de acción, xustificando o gasto monetario, convertendo o artista ou comisario tradicional nun axente que proxecta e avalía, dun xeito operativo, para manter este rigor e, por suposto, para ter algún contido crítico que comuni-

contexto, incluso nos aspectos máis negativos da sociedade, como as desigualdades socioeconómicas, a masculinidade exacerbada ou as drogas. Neste senso, este tipo de activismos autónomos non eximen do trato coa institución xa que este é o outro centro gravitatorio do mesmo problema sobre o que tentamos botar luz. Polo tanto, podemos afirmar que existe unha ampla diferenza entre o axente externo que participa e empatiza coa situación e aquel que interpela ou finxe ser parte do problema. A arte comprometida socialmente non debe quedar nun intento de imitar o público-residente, nesta ecuación a conciencia do axente externo non pode ser obviada.

Na clave que propón Sophie Hope (pensar a arte como unha táctica para producir un cambio colectivo) a democracia non está realmente personificada. Sinxelamente trátase de adquirir unha destreza ou competencia que permita crear novas estruturas de pensamento ou opinión. Estructuras que evidentemente dependen da propia raíz do proxecto pero que cando se trata de proxectos independentes, a nivel económico, establecen lazos de conexión con arquitectos, cidadáns, concellos e demais institucións como procesos semiautomáticos de construción social. Realízanse a través de mapas involuntarios e pouco controlables (se cadra, moito menos avaliábeles), onde toda a comunidade está realmente involucrada en función da súa relación cotiá co suceso. Este tipo de procesos permiten que as persoas poidan pensar en diferentes claves, que posúan moitas alternativas para poder elixir; unha característica é o que converte calquera proxecto artístico en activista, politicamente falando. Unha indeterminada vontade de participación que non é imposta, senón gañada constantemente ao territorio da tutela institucional.

**REDEFININDO A CIDADE.
ESTRATEGIAS E PRÁTICAS**

A propia experimentación artística, tanto en termos formais como simbólicos, organizada dentro das salas de exposición cara aos anos cincuenta do século xx, levou a unha translación de determinadas linguaxes artísticas ao espazo exterior. A dinámica do *site* e do *non-site* teorizada por Robert Smithson evolucionou cara a aquilo que Rosalind Krauss denominou *escultura no campo expandido*⁶; prácticas que viñan do Minimalismo e da Arte Conceptual dos anos cincuenta e sesenta e que, conxugadas coa arte máis política e a crítica á institución Arte propia dos anos setenta, produciron un *novo xénero*⁷ de arte pública moi afastada das problemáticas do monumento convencional. Isto supuxo o enfrontamento a uns condicionantes novos que en certa medida se converteron en material de traballo para moitos artistas.

O fenómeno urbano, especialmente no seu estadio actual de imbricación coa economía global e a explosión das tecnoloxías da información e a comunicación, será punto clave para moitas prácticas artísticas contemporáneas. Para coñecer mellor as coordenadas dese novo campo, faise imprescindible a apertura á Xeografía, ao Urbanismo, á Arquitectura, disciplinas que avanzaron moito no estudo e na xestión das formas de vida en común que, nomeadamente a partir da segunda metade do século xx, se concentran cunha progresión acelerada nas cidades.

As intervencións no ciclo de conferencias de Nelson Brissac, Francesc Muñoz e Rogelio López Cuenca responderon a esa necesidade de mover o centro da reflexión cara á cidade como forma cambiante. O monumento ou a escultura pública, e incluso as formas evolucionadas de escultura expandida dos proxectos socialmente comprometidos, aos que se refería Sophie Hope, serán pezas que ter en conta nesta perspectiva, pero sempre considerando a súa relación con procesos máis amplos que teñen que ver con movementos po- boacionais, fluxos comunicativos, redefinicións rexionais ou paisaxísticas e cuestións socioeconómicas.

O diálogo entre as visións de Nelson Brissac e Francesc Muñoz, propostas aparentemente moi diferentes, conduce a unha mesma evidencia: a necesidade de conxugar a investigación teórica, baseada na diagnose e na elaboración de solucións programáticas, coa práctica urbana en contacto directo co terreo.

A palestra de Rogelio López Cuenca, pola súa parte, resultou un nidio exemplo desa flutuación constante entre o traballo creativo, as prácticas, e a observación e sinalamento de problemáticas, que permiten a elaboración de estratexias.

6 Título dun ensaio seminal aparecido na revista *October*, número 8, da primavera de 1979. Recollido no volume, editado pola propia Rosalind Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 1996.

7 Suzanne Lacy: *Mapping the terrain: new genre public art*, Bay Press, Seattle, 1995.

**A NOVA URBE.
CIDADES E MEGALÓPOLES
NA ERA DA GLOBALIZACIÓN
ECONÓMICA**

Nelson Brissac

Arte/Cidade

Francesc Muñoz

Urbanización

Nelson Brissac, filósofo de formación, dirixe desde 1994 o proxecto *Arte/Cidade* en São Paulo. Trátase dunha das propostas de intervención artística en espazos urbanos máis destacada a nivel mundial, non só pola calidade dos seus participantes senón polo xeito en que contribúe ao coñecemento do contexto en que se produce. A cidade de São Paulo ten preto de 20 millóns de habitantes, as súas proporcións fan que sexa unha cidade practicamente inabarcable para calquera tipo de acción e por este motivo as sucesivas edicións de *Arte/Cidade* foron concentrándose en problemáticas ou seccións diferentes da megalópole. En concreto, Brissac centrou a súa palestra na edición que comezou a traballarse desde finais dos anos noventa e se desenvolveu entre os anos 2000 e 2003. Nesa ocasión, as intervencións artísticas actuaban sobre a zona leste da cidade, a parte baixa (*downtown*) de São Paulo, situada a uns 20 km do centro en liña recta, con 6 ou 7 km de ancho: unha área tradicional da industrialización do século XIX, habitada 3 millóns de cidadáns e caracterizada pola inmigración e o traballo obreiro e que sufriu unha fortísima crise urbana e social coa súa desindustrialización. Cando São Paulo deixa de ser unha cidade industrial e as fábricas son transferidas á periferia e a outras rexións do país, esa área entra en colapso económico e social. A zona vese cortada por vías de integración metropolitana de alta velocidade. As grandes infraestruturas, as autoestradas, o tren ou o metro contribúen en realidade a desestruturar toda a área, que devén nun mero espazo de tránsito entre os destinos principais da cidade.

São Paulo é unha das cidades máis desiguais do mundo, cun desenvolvemento extremadamente asimétrico entre as súas diferentes rexións. Algunhas zonas residenciais e de servizos de redireccionamento de capital global concentran grandes investimentos e están perfectamente integradas na economía internacional, conectadas co mundo enteiro por esas grandes infraestruturas de transporte e comunicación. Pero isto contrasta con partes da cidade totalmente alleas a estes procesos, que son abandonadas á súa propia sorte. A economía actual, baseada en plantas móbiles e sistemas compactos de produción, non precisa de cidades de 20 millóns de habitantes. A megalópole non é economicamente viable porque a súa infraestrutura industrial e os seus recursos humanos perderon a súa utilidade. Unha parte considerable dos seus habitantes non ten unha función económica clara, a non ser a supervivencia, dentro dese sistema económico global no que está involucrada a economía brasileira.

Esa asimetría crea illas de riqueza e illas de pobreza dentro da mesma cidade⁸. Un dos obxectivos do proxecto *Arte/Cidade* era precisamente afondar nas maneiras de traballar con esas instancias, esas diferenzas tan marcadas que están na base do crime ou da violencia urbana crecente que as cidades brasileiras coñecen. Para Nelson Brissac, é moi importante entender ese nivel de complexidade para facer unha política de arte pública ou de intervencións urbanas en São Paulo. Antes de comezar o proxecto realizouse un estudo da zona con dúas escolas de arquitectura e urbanismo co obxectivo de analizar as dinámicas socioeconómicas e territoriais que afectan ou afectaban á rexión naquela época, de xeito que se puidesen asimilar as súas transformacións recentes. A intención era facer unha nova cartografía, obter un inventario das situacións críticas máis interesantes e o porqué da emerxencia destas configuracións,



Nelson Brissac

8 O illamento ou os procesos de *insularidade* urbana semellan ser unha constante global, tanto no nivel macro de São Paulo como mesmo nos micro-contextos rurais galegos, idea que veremos desenvolvida máis adiante nas palabras de Pablo Gallego Picard.



Maurício Dias: Intervención no proxecto *Arte/Cidade*, São Paulo, 2002.

Cortesía de Nelson Brissac



Capa do catálogo *Arte/Cidade*

mapear unha rexión dinámica, cambiante, cuxa transformación continua a facía pouco identificable con criterios convencionais de urbanismo.

Este período de estudo, dun ano de duración, permitiu sinalar unha característica fundamental desta área extrapolable á cidade coma un todo: o conflito e a superposición entre unha ocupación urbana regrada, ortogonal e estruturada, e unha ocupación urbana desestruturada, informal e dinámica; así pódense ver poboadas favelas entre liñas de tren. En todas as áreas existe unha tensión constante entre diferentes tipos de urbanidade, entre culturas de ocupación e maneiras de vivir o espazo público contrapostas.

São Paulo é unha cidade altamente excluínte, ao contrario do que ocorre en Río de Xaneiro, onde as favelas son historicamente máis antigas e con raíces urbanas e culturais máis estables, cun fondo histórico relacionado co fin da escravitude e, por tanto, cun rol cultural recoñecido que permite a cohesión; por exemplo a través do samba e da cultura musical carioca. São Paulo é unha cidade máis nova que comezou o seu crecemento exponencial a partir dos anos cincuenta e cuxos mecanismos de poder e exclusión social son moito máis eficientes. E eses mecanismos son sobre todo xeográficos. Hai unha división da ocupación social en función da distancia e o acceso ás áreas centrais a través dos diferentes medios de locomoción. En São Paulo as diferenzas sociais aparecen nos intersticios, nos intervalos urbanos. En calquera espazo que haxa unha fisura e un relaxamento do control xorde un novo procedemento, un novo modo de actuar socialmente que desenvolve as tácticas e instrumentos de supervivencia. A ocupación das infraestruturas para o transporte, grandes favelas que aproveitan os piares de pontes e viadutos para estruturar as propias construcións, non é unha ocupación do espazo urbano convencional, senón dos baleiros que deixa a propia cidade.

Para Nelson Brissac era moi importante que os artistas e arquitectos convidados a participar en *Arte/Cidade* coñecesen en profundidade a zona leste de São Paulo. Brissac entende que, como responsable deste proxecto, ten que ofrecer informacións axeitadas e dar marxe suficiente para a súa asimilación: crear as condicións para que os proxectos sexan desenvolvidos cun coñecemento efectivo da rexión. *Arte/Cidade* é, en primeiro termo, un laboratorio de cartografías urbanas e das diferentes tentativas de mapas experimentais que mesturaban datos sobre procesos urbanísticos, procesos económicos e referencias a leis e mecanismos de ordenamento do territorio urbano. Todo isto para axudar na comprensión do impacto do xeral na escala local, para visibilizar os aspectos que a simple presenza física no espazo non consegue traducir.

Para Nelson Brissac esa é a gran cuestión da globalización:



José Resende: Intervención no proxecto *Arte/Cidade*, São Paulo, 2002.

Cortesía de Nelson Brissac



Kristof Wodiczko: Intervención no proxecto *Arte/Cidade*, São Paulo, 2002.

Cortesía de Nelson Brissac



Vito Acconci: Intervención no proxecto *Arte/Cidade*, São Paulo, 2002.

Cortesía de Nelson Brissac

Lidamos con procesos cada vez máis abstractos, con forzas infinitamente maiores do que son as locais pero que a un tempo determinan fortemente o destino de cada rexión específica. Facer que iso sexa transparente para os axentes locais significa capacitalos para negociar mellor as súas condicións. As políticas urbanas e as políticas públicas teñen que ver hoxe coa capacitación deses axentes para que defendan conscientemente os seus intereses; se non é así, todas as decisións serán tomadas por instancias superiores e moitas veces de fóra, de fóra da cidade, de fóra do país, e fortemente corporativas.

Estas reflexións sobre a globalización relaciónanse coa intervención de Francesc Muñoz no ciclo *Arte + espazo público*. Para este xeógrafo catalán, director do Observatorio da Urbanización da Universidade Autónoma de Barcelona, a globalización non é exactamente, como parecían revelar as discusións académicas dos anos noventa, unha cuestión de resistencia ou aniquilación das diferenzas locais ante unha tendencia homoxeneizadora, senón a xestión controlada das doses de global e de local en todos os aspectos da construción e a vivencia urbana, co principal obxectivo de eliminar o conflito e as posibles incompatibilidades entre o específico dun lugar e o estandarizado a nivel global. En todas as cidades e barrios poderíamos medir as doses de globalidade e localidade en porcentaxes, sen chegar nunca á preeminencia absoluta dun dos elementos. Francesc Muñoz emprega para explicar este concepto a metáfora do ecualizador, aparello incorporado aos equipos musicais de alta fidelidade que serve para manter todas as intensidades e os sons na súa “xusta medida”, independentemente de que escoitemos unha sesión de *heavy metal* ou unha ópera romántica. A ecualización das paisaxes é unha das diagnoses que se poden facer do estadio actual de evolución urbanística, que Muñoz conceptualiza baixo o termo *urbanalización*.

A *urbanalización*⁹ poderíase definir como “a forma urbana do global”, é dicir, o modelo urbanístico propio do capitalismo globalizado postindustrial. Do mesmo xeito que a fase fordista da era industrial cambiou a paisaxe das cidades e creou fenómenos urbanos particulares, a economía global e informacional da actualidade está a xerar un modelo de cidade que para Francesc Muñoz non se identifica tan só coa arquitectura *hightech* dos distritos financeiros:

A urbanalización está marcada pola produción ad infinitum de paisaxes comúns; non paisaxes idénticas nin xenéricas, senón comúns. Consiste, daquela, na xestión das diferenzas para que todo poida ser comparado. As peculiaridades propias dos lugares xestionanse de forma que nos poidamos comportar de maneira xenérica en calquera cidade, sexa esta Tokyo ou Compostela.

9 Francesc Muñoz: *urBANALización. Paisajes comunes, lugares globales*, Gustavo Gili, Barcelona, 2008.

Empregando unha gran cantidade de exemplos e datos tirados de estudos estatísticos, o autor elabora todo un programa teórico para entender e interpretar as cidades de hoxe. Fala principalmente de catro diagnoses elaboradas a partir da observación de diferentes cambios de tendencia.

En primeiro lugar, existe unha variación importante na escala das cidades. Resulta cada vez máis difícil identificar os seus límites; procesos e equipamentos que se consideraban exclusivamente urbanos aparecen en zonas ata hai pouco claramente rurais. En palabras de Francesc Muñoz: “Hai unha multiplicación dos atributos urbanos no territorio”.

Un exemplo paradigmático podería ser a explosión repentina de aeroportos periféricos: o aeroporto de Vilobí de Onyar en Xirona. Desde os anos sesenta funcionaba só para voos chárter pero nos últimos dez anos chegou a ser un dos 15 aeroportos máis importantes da península en canto a tráfico aéreo, á altura do de Bilbao. O motivo é que a empresa Ryanair sitúa aquí un dos seus *hubs*: o aeroporto nodo para redistribuír voos a toda a zona mediterránea. As vilas próximas que circundan o aeroporto, Riudellots, Vilobí e Aiguaviva, non chegan entre as tres aos 1200 habitantes, polo que se podería dicir que, por primeira vez na historia das cidades, o aeroporto, esa máquina urbana e metropolitana, se sitúa no campo. Unha forte influencia na rotación de funcións dese territorio que pasa dunha actividade basicamente agraria a ter usos relacionados coas necesidades de conexión e de servizos do aeroporto (aparcadoiros, tendas, pequenos hoteis,...). Comprobouse que inmobiliarias inglesas estaban a comprar as leiras próximas e que os habitantes de Liverpool viaxaban por un día a Vilobí para levar consigo cartóns de tabaco porque lles compensa o prezo do billete en relación ao custo cinco veces superior deste produto en Inglaterra. Un dos principais problemas é que estas poboacións rurais non están preparadas para afrontar ese tipo de dinámicas urbanas, e polo número de habitantes que posúen non están obrigadas a ter arquitecto municipal nin ningún tipo de planificación territorial nese sentido.

As compañías aéreas de baixo custo están a xerar o que Muñoz chama unha “xeografía *low cost*”. Esta idea está relacionada coa segunda diagnose do urbanismo actual, que define os seus usuarios non como habitantes ou cidadáns, senón como *territoriantes*. Estamos censados nun lugar pero visitamos continuamente outros ata facer que os propios lugares de tránsito, eses que Marc Augé definira nos anos noventa como *non-lugares*¹⁰ (aeroportos, gasoleiras, hoteis, autoestradas, urbanizacións periféricas,...) pola súa incapacidade de expresarse culturalmente, empecen a ser tamén contedores de identidade propia. Os *territoriantes* fan un uso temporal do espazo que xera unha nova cultura de lugares en movemento.

A seguinte diagnose que se confirma a través destes datos ten que ver cun novo modelo global de consumo. Consumimos cada vez en máis sitios, en espazos que antes se supoñían que estaban liberados de actividades comerciais, e facémolo progresivamente en máis momentos do día. A capacidade de iluminar as cidades xeneralizada desde finais do XIX sumou cada vez máis fragmentos da cidade á órbita do consumo nocturno. Camiñamos cara a un consumo *non stop*, de 24 horas ao día. A forma en que consumimos perfeccionouse nas últimas décadas. Para Francesc Muñoz, a teoría de Foucault, na que todo o que forma parte da capacidade coercitiva téstase antes en laboratorios (cárceres, barcos, escolas, hospitais,...), pódese aplicar tamén ao consumo actual. A tendencia que prevalece hoxe —a do *take away*—, pola que podemos atopar calquera produto na súa versión miniaturizada e lista “para levar”, probouse antes nos avións: as pastillas de manteiga en porcións individuais que servían as aeroliñas e que hoxe se atopan en calquera supermercado. Pero este recorte progresivo de todo o que é colectivo pódese observar a moitos outros niveis; así, podemos ver nos parques infantís illas individuais de area ou, nas prazas, bancos públicos feitos para unha soa persoa.

10 Marc Augé: *Los “No lugares”: espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 1993.

Esta proliferación dos produtos “para levar” e individualizados conxúgase coa progresiva estandarización dos lugares de consumo. O exemplo da empresa sueca IKEA resulta significativo. Calquera das súas tendas ten exactamente as mesmas seccións que ocupan a mesma porcentaxe da superficie total: 12% para almacén, 5% restaurante, 19% para a sección de recollida dos mobles, etc. IKEA ofrece unha experiencia estandarizada, o consumidor aprende con facilidade o que ten que facer e repite a mesma operación independentemente da cidade onde se atope ou da cultura da que proveña. O modo de consumo e o produto están globalizados e, non obstante, a empresa mantén a súa dose controlada de especificidade a través de etiquetas locais. Todos os nomes dos seus produtos son suecos e no restaurante sérvense albóndegas, salmón e larpeiradas “suecas”. Polo tanto, un exemplo claro desa xestión das doses globais e locais que caracterizan a *urbanización*.



Francesc Muñoz

Francesc Muñoz concluía a súa intervención explicando a idea da “folga das paisaxes”, unha cuarta diagnose que permite falar dun cambio importante nas dinámicas urbanas. Toma como referencia o concepto de Jean Baudrillard da “folga dos acontecementos”¹¹, segundo o cal a *actualidade* chega a suplantar a *realidade* nas noticias que atopamos a diario nos medios de comunicación, como se os acontecementos “dimitisen da súa función” e deixasen de ligarse uns aos outros para xerar o devir temporal, provocando que o sustento da Historia se “esvaeza no aire”. Do mesmo xeito, Muñoz entende que as paisaxes teñen renunciado á súa función de representar un territorio, volvéndose *paisaxes aterritoriais*. Se os acontecementos dimiten do seu tempo, as paisaxes dimiten do seu *lugar*. O triángulo virtuoso da teoría tradicional que enlazaba cultura, lugar e paisaxe, e que servía para explicar a diversidade no mundo, vese substituído pola capacidade de proxectarse dun só deses elementos, a paisaxe, que renuncia a falar en nome dun territorio ou comunidade concreta para ocupar calquera lugar de maneira indistinta.

A idea de que as paisaxes se poden *ecualizar* para ser duplicadas sen entrar en conflito co consumidor baséase en tres dinámicas entrelazadas: a especialización económica e funcional dos lugares, que garante que o cidadán saiba exactamente a onde ir para realizar unha actividade concreta; a segregación morfolóxica de paisaxes, que fai que todos os centros históricos mediterráneos ou todas as fronteiras marítimas se parezan entre si; e a tematización dos lugares, non entendida só como parque temático senón como unha operación aínda máis perversa. Segundo Francesc Muñoz, unha cidade, para ser competitiva no circuito turístico internacional, debe proxectar a imaxe de si mesma imitada previamente nos parques temáticos, nas feiras de turismo e nos centros comerciais. A tematización enténdese como a “exportación ao espazo real da cidade dos protocolos de imaxe que tiveron éxito nos contedores de ocio” que pola súa vez empregaban unha visión condensada e banalizada das peculiaridades do lugar. A imaxe, polo tanto, inverte a súa posición no proceso de produción urbana, converténdose na primeira peza que entra en xogo cando se quere acometer calquera modificación no tecido da cidade e non un elemento necesario para consolidar unha paisaxe preexistente. No proxecto xeral que guiou a grande operación inmobiliaria londiniense de Canary Warf, o primeiro que se recomendou foi que un equipo de fotógrafos busquen no histórico Londres espazos públicos connotados en termos de identidade, co obxectivo de imitalos. Nos novos edificios poderemos ver a versión *urbanal* do Circus londiniense. Así, o equipo de arquitectos responsables da remodelación da Avenida Icaria na Villa Olímpica de Barcelona chega a escribir que a estratexia é a dunha

11 Jean Baudrillard: *La ilusión del fin o la huelga de los acontecimientos*, Anagrama, Barcelona, 1993.

“arquitectura in vitro”¹² que mestura tipoloxías de fachadas, elementos icónicos e texturas para simular a diversidade dun barrio “con pasado”. Frances Muñoz tamén fixo referencia a Darrel Krilley¹³, que fala nese sentido dunha *diversidade controlada*.

A *urbanización* opera un “adelgazamento, manipulación, simulación e extirpación do tempo” repetindo o *xesto* da memoria pero sen o transcorrer da historia. A intención, de novo, é limar calquera rugosidade para evitar o inesperado. O filósofo José Luis Pardo, no seu libro *La banalidad*¹⁴, explica que calquera obxecto *banal* está atravesado por dous sistemas de coordenadas: o sistema do *sabor* e o sistema do *brillo*. Pola súa vez, o sistema do sabor xoga con dous inputs ou vectores, a *enerxía* e a *diversión*, mentres que o sistema do brillo faino coa *limpeza* e a *suavidade*. Para Muñoz, estas catro variables estarán tamén presentes, en diferentes doses, nos procedementos da *urbanidade*. As experiencias e as paisaxes que nos ofrece hoxe a cidade serán sempre “saborosas e brillantes, a un tempo divertidas e limpas, enérxicas pero suaves”.

Todo este programa teórico presentado como análise crítica do urbanismo actual, que de todos os xeitos Francesc Muñoz completa no seu libro cun capítulo titulado “Contra a urbanidade”, dedicado a propostas que non seguen esta tendencia, parece contrastar fortemente coa lectura da megalópole que facía Nelson Brissac. Na súa descrición das intervencións que formaron parte do proxecto *Arte/Cidade*, o filósofo brasileiro presentaba unha urbe con múltiples estratos e con fragmentos que escapan a calquera intento de xestión ou control. O seu interese foi en todo momento que cada artista ou equipo convidado traballase con problemáticas moi específicas, precisamente aquelas en que a posibilidade dunha intervención de carácter artístico semellaba máis complexa. Artistas como Antoni Muntadas abordaron aspectos máis xerais¹⁵, pero a meirande parte deles concentráronse nunha das situacións identificadas a través do estudo previo como especialmente significativas: espazos fortemente tensionados e cruzados por condicionamentos diferentes, como o caso da favela vertical de São Vito, un edificio de 28 alturas no centro histórico de São Paulo que quedou sen rematar nos anos 60 e foi ocupado en gran parte de maneira ilegal. Chegaron a vivir nel máis de 3200 persoas e tiña os seus propios espazos de economía e comercio informal, pechado e, ás veces, sen contacto co exterior.

A proposta de Rem Koolhaas para este edificio consistía na reposición do ascensor orixinal: unha infraestrutura básica que, como moitos outros servizos, levaba décadas sen funcionar. A preocupación do arquitecto holandés pola articulación mecánica dos espazos a través de elevadores, escaleiras automáticas, etc., está sempre relacionada coa dinamización social e a introdución de novas posibilidades de uso dos espazos. O ascensor era para el unha maneira de integrar socialmente a poboación do edificio co seu exterior, de romper a situación de gueto e exclusión e potenciar as actividades económicas que se desenvolvían na favela a través da inclusión de clientes de fóra.

12 Bohigas, Oriol; Martorell, Josep; Mackay, David; Puigdomènech, Albert: *La Villa Olímpica. Barcelona 92. Arquitectura, parques, puerto deportivo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1991.

13 Darrel Crilley: “Architecture as Advertising: Constructing the Image of Redevelopment”, en Gerry Kearns e Chris Philo (eds.), *Selling places: The City as Cultural Capital, Past and Present*, Pergamon Press, Oxford, 1993.

14 José Luis Pardo: *La banalidad*, Anagrama, Barcelona, 1989 (reeditado en 2004).

15 O artista catalán propuxo unha serie de eventos públicos de carácter festivo que consistían nunha especie de inauguración dos fitos urbanísticos e das infraestruturas que demostraran ter un impacto máis negativo no funcionamento urbano de São Paulo. Sen esconder o carácter irónico, invitábase aos responsables políticos e aos autores dos proxectos, colocábanse placas conmemorativas nos lugares e repartíanse postais con fotografías e publicidade do evento entre os cidadáns, que ademais podían votar a súa desfeita urbanística favorita nunha páxina web.

Os procesos de negociación para a consecución deste proxecto prolongáronse durante meses a diferentes niveis. Por unha banda implicouse á empresa alemá de ascensores Schindler, disposta a ceder a tecnoloxía, sabedora do renome e a repercusión da figura de Koolhaas. Ao mesmo tempo discutíase co Ministerio de Cultura do Brasil, pouco convencido de que instalar un ascensor nunha favela constituíse un “xesto cultural”. Pero a negociación máis intensa e conflitiva foi a mantida cos propios habitantes da favela: tras unha gran cantidade de reunións con diferentes representantes e cando semellaba evidente o acordo en canto á utilidade dese servizo, a xente da favela deixou de recibir o equipo de mediadores e mostrou o seu rexeitamento a contar cun ascensor. O proxecto desestimouse, non por problemas institucionais ou de presuposto, senón pola presión exercida polos poderes informais do edificio, o crime organizado, que vía na instalación do dispositivo unha dificultade para controlar o acceso e o tráfico de drogas no lugar.

A pesar de non materializarse, o proxecto de Koolhaas resultou un dos máis significativos desa edición de *Arte/Cidade* ao manifestar o carácter imprevisible e fortemente dinámico de certos espazos urbanos que escapan a calquera pretensión de deseño e administración definitiva.

Este fenómeno da favela vertical de São Vito (un exemplo para Nelson Brissac da emerxencia constante de novas configuracións cidadás) resultaría difícil de encaixar no marco xeral da *urbanización* de Francesc Muñoz, onde as formas urbanas actuais parecen xestionar e neutralizar calquera posibilidade de conflito. Entendemos, así a todo, que esta aparente incompatibilidade nas diagnoses dun e doutro non invalida ningunha das posicións senón que revela a necesidade de barallar ferramentas de observación e análise diferentes. En certo sentido, poderíamos dicir que a óptica do *urbanal* define a evolución urbana do momento presente a un nivel *macro*, mentres que no caso de Nelson Brissac as prácticas ás que se refire teñen un carácter *microurbano*. O achegamento ao espazo público urbano producirá diferentes resultados segundo se empregue unha ou outra perspectiva.

A EXPLOTACIÓN DO LOCAL

Rogelio López Cuenca

Sinalizar a cidade

A intervención de Rogelio López Cuenca no ciclo *Arte + espazo público* subliñou a importancia de contar con 30 anos de experiencia artística neste ámbito para afondar nesta problemática. As diferentes etapas dos seu traballo poderíanse extrapolar a unha evolución xeral das prácticas artísticas xurdidas da crise do monumento.

Rogelio López Cuenca sitúase nos debates sobre a transformación das cidades contemporáneas, especialmente marcadas pola caída do muro de Berlín e o abandono do modelo económico do capitalismo industrial. Os seus comentarios sérvennos para enlazar novamente o discurso sobre a cidade e a urbe coa análise dos papeis específicos que cumpre a arte neste contexto.

Os seus primeiros traballos coa sinalética, realizados desde finais dos anos oitenta, reflicten, segundo el mesmo recoñecía, certa inxenuidade sobre a capacidade real de incidir nos fluxos naturais do espazo público urbano. O seu proxecto *Cartier Tatlin*, unha das súas primeiras exposicións nunha galería comercial, consistía na fabricación de mostras dunha arqueoloxía ficticia, de restos da sinalización dunha cidade imaxinaria onde puidesen ter triunfado algúns dos presupostos das vangardas históricas, sobre todo do Cubo-futurismo ruso: manipulacións de determinados elementos familiares nos espazos públicos das cidades seguindo a estratexia do *detournement*, a viraxe de elementos estéticos pre-existentes.

Un sinal dun aparcadoiro de pago (a representación dunha man cunha moeda) co texto inscrito “un poema non significa, custa” representa o exemplo dun paradigma que naquel momento comezaba a poñerse en dúbida; era a desviación dunha frase que podía tomarse como máxima da arte moderna. O verso do poeta norteamericano Archibald MacLeish “A poesía non significa, é” resume a reivindicación da autonomía da obra de arte, a ansiada emancipación do proxecto moderno que na arte implicaba non buscar outra razón de ser para si que a súa propia existencia. Deste xeito, o artístico desvinculábase de calquera responsabilidade de comunicar ou de calquera compromiso con algo externo á propia obra. A parodia tentaba subliñar o conflito ao que esa autonomía conducía valéndose da observación de Ludwig Wittgenstein segundo a cal o significado dunha palabra é a súa función, é dicir, está determinado polo uso que se faga dela. Reducir o significado da arte ao seu custo era unha crítica a esa condición progresivamente mercantilizada da obra de arte, convertida, en moitos casos, en moeda de cambio para as novas operacións financeiras do capitalismo postindustrial.

Unha peza que pode servir de bisagra cara a outro tipo de proxectos é a que empregaba a iconografía de cores dos paneis informativos dos cruzamentos das cidades, onde o gris representa os polígonos industriais, o azul os equipamentos hoteleiros, o marrón os museos, etc. O texto dos paneis foi substituído por un aforismo de Francis Picabia: *Traverser les idées comme on traverse les villes et les frontières* (“Atravesar as ideas como se atravesan as cidades e as fronteiras”). López Cuenca relatou como no seu intento de fotografar o panel no lugar da vía pública onde teoricamente fora rescatado (nesa intención de crear arqueoloxía ficticia da sinalética dunha cidade utópica non cumprida), a Garda Civil interrompeu a acción e requisoulle a peza. Isto resultou revelador para o artista en dous sentidos. Por unha banda porque lle axudou a ver onde radica o poder subversivo dunha obra cando se instala nun espazo público. O poder de interrupción, de alteración da orde pública, non estaba por suposto no contido do texto (ademais escrito en francés), senón no uso dun código formal non permitido máis que para os sinais oficiais de tráfico. Pero o uso dese código só nese contexto: a obra requisada podería aparecer anos despois fotografada sen



Rogelio López Cuenca

problemas na casa dun coleccionista ou nunha reportaxe dunha revista de deseño. O que infrinxe as leis é a posibilidade de confusión con algo real, posibilidade que non se daría nunca no contexto da galería ou do museo; o que modifica as cousas no espazo público é a situación de indefensión que sente o artista ao non poder exercer o seu dereito a delimitar significados¹⁶.

Por outra banda, a ensinanza paralela que López Cuenca tirou deste proxecto ten que ver coa súa propia condición profesional. Cando se rescata esta peza do ‘cuartelillo’ houbo que demostrar que aquilo era unha obra de arte, sobre todo para non ser considerado un acto de vandalismo ou incluso terrorismo, se a finalidade fose máis seria. Para demostrar a súa condición artística non presentou fotos do proceso ou recortes de prensa senón que xuntou unha copia do pagamento, como artista, do IAE (Imposto de Actividades Económicas). É dicir, o que garantía que aquilo fose unha obra de arte, e polo tanto inocua e inofensiva, era a súa condición de artista. A mesma acción realizada por alguén ‘sen papeis’ de artista sería un delito. Para López Cuenca foi unha lección que logo empregaría en momentos de dubidosa legalidade dos seus traballos: acollerse, en caso necesario, á protección da institución Arte; o que se fai é arte e polo tanto non pode ter outras consecuencias.

A partir deste proxecto de 1989, López Cuenca comezou a pensar que a rúa, o espazo público, era o lugar onde os resultados do seu traballo se expandían en todas as direccións e entraban en diálogo con todos os elementos da cidade, con público non especializado e factores non previstos, a diferenza do que ocorría co espazo baleiro e impoluto das salas de exposicións. O que realmente tiña valor era o contexto e o momento en que se situaba un determinado proxecto, e non tanto o seu contido ou formalización. Isto levouno no ano 1992 a continuar a negociación cos patrocinadores da EXPO de Sevilla, despois de que estes rexeitasen a súa proposta inicial por considerala socialmente perigosa (a idea era colocar sinalizacións de pavillóns de países que non estaban presentes na Exposición Universal, como o Pavillón de Palestina, Pavillón Saharauí, etc.). O proxecto derivou cara a paneis cunha carga crítica máis abstracta, empregando de novo desviacións de lemas e versos coñecidos. Porén, estes paneis foron retirados xusto antes da inauguración, precisamente porque o verdadeiramente conflictivo era o simple feito de que se tratase de sinalizacións falsas. A introdución, ao mesmo nivel que os reais, destes novos sinais poñía en crise todo o sistema, cuestionando a veracidade de toda a sinalética dese espazo.

Haberá unha evolución cara a proxectos que poñan en evidencia a dualidade do proceso de ‘sinalar’ na cidade certos puntos, certos percorridos, pero tamén certos fitos históricos. Os seus traballos posteriores seguirán nesa liña de tentar a través de leves intervencións alterar ou conmocionar o ritmo natural dos espazos urbanos, tendo en conta a necesidade de ‘mirar detrás’ dos paneis informativos para facer unha revisión política da historia das cidades. Unha estratexia de poder asociada a un proceso de ‘ocultación’ e de ‘esquecemento’ daquilo que non interesa sinalar ou ‘marcar’.

Na cidade irlandesa de Limerick, o artista instalou un tipo de cartel que indica un lugar pintoresco (co símbolo dunha cámara de fotos) e o lema *Landscape with the fall of Icarus* (“Paisaxe coa caída de Ícaro”): a caída de Ícaro como metáfora dos sucesivos fracasos da modernidade no seu intento de acadar a emancipación do home. Os carteis estaban situados en espazos que foran testemuños das revoltas do ano 1917 (coincidindo coa Revolución Rusa) nesa cidade irlandesa: episodios da loita nacionalista contra o Imperio Británico, así como as revolucións anarquistas de carácter social. En Limerick, como sucedeu tamén noutros eidos espaciais e temporais, como Barcelona en 1936, durante esas breves revolucións queimábanse os arquivos e as igrexas,

16 Como veremos máis adiante, na sesión de conclusións do ciclo, Javier Tudela mencionará tamén a ‘intemperie’ en que se sitúa a obra no espazo público, non só nun sentido climatolóxico, senón en canto á protección que proporciona o paraugas da sala de exposicións no que á súa recepción e interpretación se refire.

as actas de propiedade, abolíase o diñeiro, colectivizábanse as fábricas, ocupábanse os concellos... Episodios históricos fortemente reprimidos, ata o punto de ser borrados tamén da memoria colectiva. Non hai nada hoxe neses espazos que permita lembrar ese anaco da historia. Así, López Cuenca colocaba eses sinais en lugares marcados polo esquecemento. Estes traballos de finais dos anos oitenta e noventa, tal e como reconece López Cuenca, seguían unha tendencia global empregando os elementos propios da comunicación urbana (paneis publicitarios, sinais de tráfico, mobiliario público...) para lanzar mensaxes politicamente comprometidas. Aínda que el continuaba a pensar que o verdadeiramente subversivo estaba na utilización dos códigos máis que na mensaxe, nese momento, non era consciente do proceso de cambio que estaba a sufrir o espazo público.

As cidades, xa desindustrializadas, estaban tentando gañar un novo espazo de mercado no capitalismo global, e o chamado turismo cultural semellaba ser a única saída posible á súa crise. Unha crise estrutural e funcional¹⁷, pero tamén de identidade. Axiña, o Museo Guggenheim de Bilbao sería o novo emblema fetiche desexado por todas as urbes, sobre todo por aquelas necesitadas de novos símbolos e monumentos. Pero o Guggenheim, igual que os outros referentes da nova arquitectura espectacular, simboliza sobre todo unha promesa de futuro.

O monumento tradicional, especialmente aquel de carácter político, respondía a unha lóxica totalitaria, algo imposto en nome da totalidade, da comunidade completa, e non ten máis remedio que ser decidido dunha maneira autoritaria. Emporiso, aínda que a arquitectura está a cumprir esa función icónica dos monumentos, a escultura pública segue presente nas vilas e cidades pero sen o seu carácter conmemorativo. Etimoloxicamente falando, as esculturas actuais de prazas e rotondas non conmemoran máis que a súa propia existencia ou o poder de quen as mandou erixir. Neste caso é a elite dirixente dunha cidade que fala en nome da totalidade convertendo a cidade en suxeito capaz de decidir cousas, cando en realidade é esa elite a que se apropia dese dereito¹⁸.

Que poden simbolizar eses monumentos que proceden dunha estética abstracta, minimalista, que medra dentro desa lóxica da modernidade, de obras de arte que non se deben máis que a si mesmas, ao seu propio ser, á súa propia experimentación formal? Por máis que sexan obras nalgúns casos de artistas de interese, a súa localización no espazo público convérteas en fitos meramente físicos, en volumes. Funcionan coma meteoritos caídos en terra de ninguén sen ningún tipo de información, coma obxectos arredor dos que se ordena o tráfico.

Hai tamén unha especie de reacción a esa lóxica sen significado do monumento, coa existencia de pezas que xogan cunha especie de ironía ou broma, coma o *Culis Monumentalibus*, de Eduardo Úrculo, en Oviedo. Outros exemplos reveladores desta incapacidade dos neomonumentos de simbolizar algo son as



Rogelio López Cuenca:
Landscape with the fall of Icarus, Limerick, 1994

17 Nelson Brissac destacaba tamén os baleiros deixados polo desmantelamento das industrias pesadas, baleiros funcionais extremadamente conflictivos.

18 A Rogelio López Cuenca resúltalle curioso que a resurrección do monumento á nosa cultura se faga mediante as homenaxes ás vítimas.. Xa non temos heroes, estamos nunha sociedade democrática na que supostamente non se precisan porque os propios cidadáns se fan cargo dos seus propios problemas, e a única figura que merece unha escultura pública conmemorativa é a vítima.



Decoración para a voda de Letizia Ortiz e Felipe de Borbón, Madrid, 2004

esculturas para unhas rotondas en Xerez: sete números de bronce instalados en cada unha das glorietas da ronda leste desta cidade. Trátase dunha zona de nova urbanización onde a falta de referencia e de escala humana para que algo signifique produce un baleiro na función do espazo público. Cando se di que as cidades están a medrar non se está a falar con precisión: está medrando a urbanización, non a cidade, porque non están crescendo espazos públicos dotados de simbolismo. Ante esa incapacidade de simbolizar, este concello optou simplemente por numerar eses espazos. Para López Cuenca esta realidade é o froito desa obriga de investimento do 1% en cultura cando se fan obras públicas.

Paralelamente, popularizouse entre os artistas críticos dos anos oitenta e sobre todo nos anos noventa a tendencia a ver na temporalidade das intervencións unha solución ao problema: fuxir da monumentalidade e da permanencia dotaba de contido político o traballo. López Cuenca, que recoñeceu a súa adscrición nese momento a esta tendencia, destaca a inxenuidade dalgúns proxectos artísticos. Na actualidade, aínda que se continúa con esas políticas de monumentalización, a cidade precisa ser non tanto unha *cidade museo* senón unha *cidade centro de arte contemporánea* ou incluso unha *cidade centro comercial*. Ás prácticas artísticas demándaselles que renoven constantemente a súa imaxe do mesmo xeito que o fan os eventos periódicos de capitalidade cultural que sitúan ciclicamente no mapa unha cidade, atraendo o turismo e dando motivos para volver a unha cidade que xa visitou.

Están de moda exposicións temporais de esculturas na rúa destinadas non tanto a un turista exterior senón ao turismo interno, aos cidadáns que acoden ao seu centro histórico, agora despoboado, vivindo a experiencia dos centros históricos como turistas. Os que viven nas zonas periféricas anódinas das cidades visitan o centro do mesmo modo superficial e consumista que un turista. Progresivamente, estas exposicións temporais de arte pública vanse parecendo máis a intervencións publicitarias. A publicidade contemporánea saqueou ata os límites o coñecido *Manual de guerrilla de la comunicación*¹⁹, elaborado a partir de experiencias dos anos setenta e oitenta co obxectivo de responder ao hipercontrol que mantiña o Estado e os outros poderes sobre os medios de comunicación.

A arte segue, porén, nunha fantasía da interrupción, crendo que é capaz de interromper o espazo e o ritmo da cidade con algo extraordinario. A administración da cidade ofrécese encantada como escenario para unha fotografía de Spencer Tunick ou para unha película de Woody Allen. O caso é participar desa roda de presenza mediática publicitaria. Para López Cuenca as ideas de artistización das cidades das vangardas históricas, finalmente, parecen triunfar, pero en forma de parodia da man da publicidade e da súa utilización polo poder político. Hoxe non hai forma de diferenciar unha estratexia publicitaria dunha intervención de arte pública crítica de finais dos anos oitenta e noventa. Incluso as intervencións artísticas no espazo público institucionalizáronse con proxectos como *Madrid Abierto* e outros eventos de arte pública. Son perfectamente intercambiables, por exemplo, un proxecto de *Madrid Abierto* e a decoración urbana para o casamento dos Príncipes de Asturias. A retórica da provocación, que procede da arte vangardista, está totalmente neutralizada pola velocidade coa que a publicidade comercial se fai dona dela. Segundo o artista, isto leva ao atasco definitivo do tipo de intervención que se pode facer no espazo público. Cal-

19 Grupo Autónomo a.f.r.i.k.a., Luther Blisset e Sonja Brünzels: *Manual de guerrilla de la comunicación. Cómo acabar con el mal*, Virus Editorial, Madrid, 2000.

quera proposta, por arriscada que sexa, está perfectamente lexitimada e é demanda na nova retórica do capitalismo pos-industrial, capitalismo flexible, que continuamente cambia o rostro dos espazos.

Neste senso, un caso paradigmático é a cidade de Málaga, que López Cuenca debullou con profundidade na súa palestra. Na dinámica de tentar resucitar as poboacións en crise tras a desindustrialización, as cidades teñen que buscar a súa marca única, un lema que as identifique de maneira inequívoca e as sitúe de novo no mapa. No caso de Málaga era difícil atopar unha referencia arquitectónica importante, a falta dunha mesquita, unha Alhambra ou unha Giralda. Málaga foi sempre unha cidade industrial decimonónica, con altos fornos e industria téxtil, protagonista dunha historia conflictiva desde mediados do século XIX ata a Guerra Civil e que non reflectiu os fitos históricos nas súas construcións. Así, a cidade atopará a súa imaxe non nun edificio, senón nun personaxe: Picasso.

A marca Picasso demostrara a súa valía en produtos varios, dende perfumes ata automóviles, e o seu carácter multiuso permitía que se asociase tanto á bohemia e ao compromiso, o exemplo do artista, como ás forzas da orde (o Citroën Picasso é moitas veces o empregado pola policía). A estratexia seguida en Málaga segue unha tendencia propiamente moderna: esquecer o pasado, borrar o anterior a Picasso para facer ver que o futuro comeza precisamente nese momento.

O Museo Picasso inaugúrase no ano 2004 no lugar do antigo Museo de Belas Artes, que queda suprimido dos equipamentos culturais da cidade. Actuará como elemento xentrificador para o resto da zona histórica, desprazando poboacións, reconvertendo áreas comerciais e suprimindo a multiplicidade de usos característica da cidade por unha única función, a do consumo. Toda a cidade quedará restrinxida exclusivamente a dúas actividades: a circulación (cada vez máis veloz) e o consumo.

A cultura e o turismo vólvense a escusa definitiva para converter o centro da cidade nese modelo de *shopping mall* pechado caracterizado pola hipervixilancia (non hai pobres e ionquis nun centro comercial) e polo uso restrinxido ao tránsito e ao consumo.

Así, constrúese unha nova Málaga á imaxe da suposta Málaga 'vívada' por Picasso: a cidade burguesa castiza de finais do século XIX, co flamenco e o *majismo* populista... Incluso na fachada dos edificios que dan á suposta casa onde viviu Picasso introdúcense galerías e cores que recrean aquela época. Esa reinvencción da realidade está xustificando feitos como que se restaure un palacio barroco, pero tamén que se esqueza ou elimine todo o pasado industrial, porque supón unha memoria de conflitos. Rogelio López Cuenca amosou todos estes exemplos da nova cidade para evidenciar que non se poden facer intervencións coma as que facían dez anos atrás.

Un exemplo recente do tipo de proxectos en que está implicado este artista é *Malagana*. A palabra non só ten o significado de desánimo e desgana senón tamén dunha sensación como de mareo, de perda do sentido. Faise aquí unha investigación sobre os espazos da cidade que normalmente non se amosan: un mapa dos outros espazos da cidade. Denomínoo mapa pero en realidade o proxecto fíxose a través do envío e distribución de postais nos lugares habituais onde hai postais publicitarias gratuítas (cines, bares,...). Empregáronse referencias como a do 'Cautivo' (o Cristo máis coñecido dos Pasos de Semana Santa) coa fotografía dun preso da Guerra Civil e o enlace a unha web onde se conta a súa historia. Todas as imaxes e grupos escultóricos da Semana Santa, a pesar de ser composicións do barroco, datan dos anos 1938 ou



Estatua de Franco pintada de rosa, Ferrol, 2006

1940. Cada Cristo que sae nas procesións da Semana Santa de Málaga é unha reconstrución posterior á Guerra Civil, porque todos arderon durante o proceso revolucionario. Isto tamén se relaciona co escudo da cidade, onde hai unha especie de lembranza á conquista de Málaga por parte dos Reis Católicos a través da alusión ao ‘currel dos cativos’, cando todos os habitantes da vila foron vendidos como escravos durante a Reconquista.

Trátase, daquela, de facer un percorrido pola historia da cidade, nin cronolóxico nin lineal, senón que vaia facendo vínculos a través de rimas, recorrencias ou repeticións. En *Málaga 1937*, Rogelio López Cuenca fai unha recompilación de todo o material publicado (ilustracións, textos, cancións, obras de arte, películas, etc.) en diferentes partes do mundo que aluden á caída de Málaga durante a Guerra Civil. Recóllense longos romances rimados relatados polos xubilados e que narran a historia desde as súas propias particulares, poemas de Pablo Neruda, memorias de George Orwell ou escritos de Noam Chomsky en relación aos conflitos entre comunistas e anarquistas. Procúrase, así, ese tipo de narracións conflitivas e poliédricas que esixen a nosa implicación, que nos recordan que a historia non está en absoluto escrita. Iso que consideramos o pasado non é simplemente unha acumulación de feitos sucedidos senón que é a Historia, a Historia engarzada co presente e que se converte no único instrumento para imaxinar cando menos un posible futuro.

Estes traballos do artista, xunto a outros sobre as cidades de Lima ou Roma pódense consultar na web www.malagana.com. Son proxectos guiados pola intención de investigar sobre o sitio, de planear un traballo de colaboración entre os distintos sectores implicados na historia do lugar: artistas, historiadores ou veciños.

O obxectivo: sinalizar outra cidade posible mirando tras a sinalización oficial, observando as iconas regularizadas que funcionan como unha pantalla simplificadora que nos convidan a pasar de largo e que ocultan moito máis do que mostran. Rogelio López Cuenca insiste en que hai que mirar no anverso da guía turística e ver que é todo aquilo que queda fóra.

**ARTE E ESPAZO PÚBLICO EN GALICIA.
MEMORIA, TERRITORIO E LUGAR**

Pablo Gallego Picard

Xosé Manuel Rosales

Javier Tudela

Todas as sesións que conformaron o ciclo de conferencias *Arte + espazo público* contaron coa presenza de recoñecidos expertos a nivel internacional. Durante estes encontros puidéronse coñecer exemplos de proxectos artísticos que se relacionaban con contextos urbanos de diferentes partes do mundo: o caso paulista de *Arte/Cidade* en Brasil (Nelson Brissac), as particularidades da xestión da arte pública no Reino Unido (Sophie Hope) ou o fenómeno da explotación turística de Málaga (Rogelio López Cuenca). A intervención de Francesc Muñoz, aínda que salpicada de exemplos de cidades doutros países, nomeadamente botou man de estudos sobre a evolución urbana en Cataluña; mentres que o relatorio de Simón Marchán Fiz, que inaugurou o ciclo, fixo un percorrido pola escultura pública do século XX máis centrado en aspectos simbólicos e formais que na relación coa súa adscrición xeográfica.



Pablo Gallego Picard e Javier Tudela

Un dos obxectivos primordiais deste ciclo era afondar no coñecemento e análise da confluencia da arte e do espazo público no ámbito especificamente galego. Con esta intención, e paralelamente á organización das sucesivas palestras, producíronse unha serie de reportaxes documentais rexistradas en vídeo²⁰ proxectadas, para abrir a rolda de preguntas, despois de cada unha das intervencións. Na procura dunha conexión das palabras dos expertos “de fóra” coa casuística local, escolleuse para cada vídeo un barrio diferente da cidade de Santiago de Compostela que puidese condensar, dalgunha maneira, a problemática específica abordada nesa sesión.

Así, a zona da dársena de Xoán XXIII xunto coa biblioteca pública Ánxel Casal pola súa proximidade á zona monumental semellaba unha boa escusa para abordar, despois dos comentarios de Simón Marchán Fiz, os problemas de lexitimidade social dos fitos simbólicos urbanos, que poden ser esculturas conmemorativas ou edificios de arquitectura singular –históricos ou non–, así como tamén grandes infraestruturas.

O barrio de Vista Alegre, desde hai tempo pendente dun proxecto de rehabilitación integral, contén os índices de fractura social e de necesidade de cohesión que farían aplicable a receita da “democracia cultural” proposta por Sophie Hope.

O barrio de Conxo, un núcleo agora periférico pero cunha forte identidade histórica, podía ser un exemplo de *lugar* tradicional atravesado polas dinámicas da *urbanización*. As novas construcións residenciais da zona, o chamado Ensanche de Santa Marta, están a xerar unha *paisaxe duplicada* que se axeita aos conceptos barallados por Francesc Muñoz, pero sen esa xestión sofisticada das doses de local e de global que caracterizan o *urbanal*.

Os niveis de complexidade e tensión que segundo Nelson Brissac se acadan nunha megalópole como São Paulo non teñen paralelismo posible en Compostela, pero no barrio de Sar conviven modos de vivir a cidade contrapostas (desde a actividade netamente agraria ata os grupos de graffiteiros); sen dúbida trátase dun barrio cun alto risco de desestruturación pola forte presión que exercerá nel a

20 Unha montaxe resumo das curtas que se produciron para cada unha das seis palestras preséntase nun DVD anexo a este informe. Os capítulos completos, tal como se proxectaron durante o ciclo, están depositados no arquivo documental do Consello da Cultura Galega, situado no Pazo de Raxoi, praza do Obradoiro s/n, en Santiago de Compostela.

Cidade da Cultura. O complexo do Gaiás deixará a zona de Sar no medio de dous polos de atracción a nivel global (o casco histórico de Santiago e a infraestrutura cultural máis grande de Europa) que influirán fortemente na súa dinámica e sistemas de convivencia, ata o de agora fortemente locais. Para rematar, o barrio de San Lázaro, a entrada tradicional dos peregrinos cara a Compostela, semellaba, máis que a propia zona monumental, un exemplo axeitado para falar das influencias do turismo cultural na imaxe das cidades, un dos temas principais da palestra de Rogelio López Cuenca. A evolución de San Lázaro está marcada, a partir dos anos noventa, pola presenza masiva das iconas representativas do Camiño Francés e o Xacobeo, presentes nos paneis de tráfico e nos nomes de restaurantes e hoteis de todas as categorías, pero tamén pola súa progresiva implantación do sector terciario como actividade económica única.

O resultado deste experimento de confrontación entre os exemplos propostos polos expertos internacionais e os problemas locais, aínda que con efectos desiguais, inseriu nos debates voces e argumentos que doutra maneira non entrarían en xogo. As palabras extraídas do contacto directo coa cidadanía poden axudar a completar as visións excesivamente especializadas deste tipo de foros, con públicos e participantes con perfís de intereses e coñecementos moi similares.

Para completar a abordaxe transversal do contexto galego a través das curtas en vídeo, a última sesión do ciclo de conferencias contou con tres convidados de longa experiencia nas problemáticas que atinxen ao espazo público en Galicia e á súa especificidade territorial e paisaxística.

As intervencións de Pablo Gallego Picard (arquitecto e profesor da ETSA da Universidade da Coruña), Xosé Manuel Rosales (arquitecto, profesor universitario e de ensino secundario así como coordinador do Proxecto Terra) e Javier Tudela (artista visual e profesor de Belas Artes da Universidade de Vigo) trazaron unha visión ampla e confrontada de diversos aspectos da situación galega actual. A intención de situalos nunha mesma mesa de debate responde á necesidade de comprender como percibimos hoxe o espazo público en Galicia, e para iso o mellor é debullar as liñas da memoria, a educación e a práctica artística para confluír no presente que a sociedade está a construír.

O debate sobre a creación artística no espazo público galego é unha problemática relativamente recente pero non podemos obviar o interese dos nosos axentes artísticos no substrato histórico e social galego. Nos últimos anos o traballo de artistas como Jorge Barbi (*A Guarda*, 1950) ou Carme Nogueira (*Vigo*, 1970) e de comisarios como Juan de Nieves (*A Coruña*, 1963) ou Pablo Fanego (*Santiago de Compostela*, 1973) conforman exemplos de achegas á memoria e ao territorio entendidas estas como ferramentas para situármonos e aprendermos a habitar o noso propio espazo físico e cultural.

Así, no contexto galego producíronse diferentes proxectos de arte pública nos últimos anos. En 2007, e grazas ao convite do MARCO de Vigo, Javier Tudela –un dos participantes nesta última mesa de debate das xornadas *Arte + espazo público*– traballou na organización dun curso²¹ en que se comparaban diferentes modelos de intervención no espazo público. Barallábanse dous modelos básicos: os “de colección” (con exemplos como a Illa das Esculturas de Pontevedra) e os “proxectos efémeros”. Estes foron moi rendibles a distintos niveis e en Galicia destacan dous eventos que funcionan ademais como laboratorio: *Kaldarte*²², un proxecto modesto que permite estudar detidamente o que sucedeu ao longo de xa trece edicións, e *A Cidade Interpretada*, que se planeou como unha exposición colectiva

21 *Contextos e proxectos de arte pública*. Curso organizado polo MARCO e a Universidade de Vigo e dirixido por Javier Tudela. Tivo lugar no MARCO de Vigo entre o 29 de xaneiro e o 2 de febreiro de 2007.

22 *Kaldarte* é un proxecto de arte pública efémera vinculado ao festival *Cultura Quente* que se realiza todos os anos desde 1997 na vila de Caldas de Reis (Pontevedra) a mediados do mes de xullo.

e tivo lugar en Santiago de Compostela entre setembro e decembro de 2006²³.

Neste senso a intervención de Javier Tudela, neste ciclo que nos ocupa, constituíu unha aproximación á realidade actual da arte pública en Galicia, unha achega a algunhas experiencias persoais que translocen parte da evolución da creación en contornas públicas. Un breve percorrido polas fases de concepción do proxecto de arte pública na súa traxectoria ben podería converterse nunha crónica resumida dalgunhas das estratexias que nos últimos anos puidemos ver en Galicia.

Comezando pola pura concepción proxectual, os materiais empregados e a escala, as primeiras experiencias sinaladas por Tudela revelan que o proxecto no espazo público é unha situación moi complexa que posúe diferentes graos de mediación que o artista de taller non está acostumado a manipular, xa que este convive co sensible, o intelixible e o factible na produción da obra, mentres que o espazo público, como elemento implícito á produción, sempre interactúa con outros tipos múltiples de mediación. Un contexto en boa medida incontrolable co que Tudela entende que probablemente os arquitectos están máis acostumados a lidar.

Para comprendermos a complexidade e a tremenda necesidade de coherencia destes proxectos fóra do taller, Tudela fixo referencia a un texto seu presentado a unha convocatoria de proxectos no espazo público no que facía unha reflexión vinculada ás experiencias da medicina chinesa. A dita praxe, que parte directamente dunha bagaxe pragmática na que o principio operativo é simplemente non volverse equivocar, exemplifícase na imaxe dos faroliños vermellos que os médicos chineses instalaban nas entradas das súas casas por cada paciente que morría nas súas mans, é dicir, por cada un dos seus fracasos. Este paralelismo é empregado como unha sorte de constatación de como os primeiros fracasos dos proxectos de arte no espazo público teñen que ver coas propias convocatorias das que parten, pero tamén coa aprendizaxe que se produce a través da acumulación de experiencias negativas. Isto lévanos a comprender (ou non) a esencia do espazo onde se traballa; por exemplo, o carácter permanente dos proxectos ante un contexto que por definición é cambiante e mutable.

Tudela abordou durante os anos oitenta e ata os primeiros noventa as problemáticas propiamente materiais do proxecto no espazo público (adequación da forma e material, coherencia e lexitimación interna), ata que comezou a relacionar o traballo sensible e intelixible do traballo de taller coa posibilidade de intervir no espazo público tendo en conta os novos (non)límites de mediación do proxecto no medio social. Comeza a agromar a esixencia da pertinencia, de rabiosa contemporaneidade, na que os proxectos artísticos teñen que ver co que se practica a niveis individuais no taller do día a día. Nese sentido, existe unha fonda preocupación pola reconstrución da categoría e por todos os mecanismos que teñen relación coa retroalimentación que se produce desde outros proxectos dentro da arte contemporánea. Polo tanto, poderíamos deducir que moita da lexitimación da obra no espazo público xa non nos chega desde a coherencia interna da obra, senón que o fai desde o ámbito e o campo no que se inscribe.

Outra fase desta experiencia de aprendizaxe e desenvolvemento como fracaso tivo que ver coa inmersión no eido da reconstrución do proxecto atendendo especialmente ao contexto e ao territorio que se



Kaldarte, Caldas de Reis, 2009

23 No momento de redacción deste informe estase a preparar a segunda edición de *A cidade interpretada*, que terá lugar en Compostela durante os meses de outubro e novembro de 2010.

apropia da realidade da obra, e xa non á súa construción categorial. Na arte entendida como proxecto, onde se revisa a idea moderna de transformación do territorio e do real, o artista tenta abordar criticamente aqueles aspectos negativos do contexto en que inscribe a súa actividade como individuo ou propiamente artista, cuestionando a idea de progreso desde determinados preconceptos.

Para Tudela existe un problema fundamental en relación ás intervencións no espazo público entendido como lugar ou como material en si. A arte do século xx traballou satisfactoriamente sobre o que significa producir espacialmente, como un proceso de baleirado, serrando actuacións en todas as coordenadas posibles, como asimetrías potenciais que nos sitúan non só onde estamos, senón ademais onde poderíamos estar. Xa na segunda metade do século propúxose unha lectura netamente vinculada ao lugar; o concepto de espazo expandido como as relacións da localización é para Tudela un espazo tamén reflexivo, ese que poderíamos pensar que cabe entre as mans e ten o formato proxectual dun A4. Podemos entender que hoxe os artistas non só se preocupan de que a obra estea no espazo, senón de que sexa o espazo o que estea na obra: as cousas ocorren en lugares, pero o lugar é tamén o que ocorre.

Xa nunha dimensión temporal, que sempre foi axente de transformación baixo os réximes de permanencia, o proxecto de arte pública cobra un novo cariz en relación co espectador, xa que existe unha “intemperie” que non remite á exterioridade física da obra, senón á inclemencia meteorolóxica –o frío– do contexto: a obra de arte fóra do seu ámbito especializado. Isto fai reflexionar ao axente produtor sobre a necesidade de lexitimación que este posúe á hora de hipotecar un espazo para a arte. A revisión do tempo obriga a relanzar a mirada cara á rúa. Tudela pensa a efemeridade como unha moratoria en que centra o seu traballo actual, renunciando ás lóxicas máis propias do sector servizos, nas que a arte actúa como canle banal e reciclable en competencia directa cos mecanismos da publicidade.

De calquera xeito, a lectura global do traballo de Tudela céntrase na gran dificultade existente nesa competición entre signos no espazo público e no territorio²⁴. Sexa nunha escala monumental ou mínima, a intervención humana que entra na complexidade da paisaxe, aínda que moitas veces errónea, axuda a comprender os cambios producidos nela. A consideración da obra no espazo público como síntoma da nosa capacidade última de representatividade colectiva é considerada, con respecto á súa pertinencia no contexto, pola transparencia dos seus mecanismos, pola súa accesibilidade representativa, formal, simbólica ou construtiva. Desde este punto de vista, Tudela atopa a gran condición que define a esencia do traballo artístico no ámbito da sociedade: o interese público a través da proximidade, a inmediatez pola relación que a obra establece coa súa contorna e a fragilidade que supón vivir e crear na intemperie que o espectador tamén percibe. En definitiva, Tudela entende o espazo público como un campo de probas privilexiado para testar os mecanismos de xestión do poder e do consenso.

Para afondar nos porqués da súa traxectoria e da súa visión da arte pública en Galicia, Tudela tráese ata un proxecto seu, un obradoiro de arte pública dirixido a rapaces de entre 7 e 12 anos dentro do programa de Kaldarte. Para el esta experiencia posúe un elevado valor programático e simbólico, posto que expresa o espazo público non só como espazo de convivencia senón como espazo de aprendizaxe (aprender a aprender a mirar). O proxecto consistiu nunha serie de debates non restrinxidos ao marco da creación plástica dunha semana de duración. Cunha intención moi lúdica, buscábase que os nenos participasen cada día dunha proposta de creación diferente. Ao final da semana, realizábase unha pequena exposición de resultados. O que Tudela extrae como máis importante desta experiencia é o afastamento da monumentalidade, xa que permite omitir o carácter invasivo que moitas

24 Como vimos, unha idea amplamente desenvolvida no traballo de Rogelio López Cuenca.

veces caracteriza estas intervencións en espazo público, e porque os nenos conseguen alterar todos os puntos de partida previstos, o que vén a funcionar como un ensaio do espazo público en si. Estas intervencións, para Tudela, rachan as lecturas postais máis representativas do territorio, polo tanto acomodadas e pouco experimentais, mudando cara a lecturas máis relacionais da vila de Caldas. Os materiais atopados, esas imaxes que os rapaces tiñan que sinalar como os “tótems” urbanos, convertéronse en pequenas accións discretas que axudaron o artista-profesor a redescubrir o territorio dun xeito rendible, entendida esta rendibilidade artística como acumulación de ideas operativas.

Na mesma clave de rendibilidade creativa e entendendo o papel do axente da arte pública como unha sorte de educador cultural e social, puidemos coñecer nesta última mesa de debate as actividades que o *ProxectoTerra*²⁵ vén desenvolvendo desde hai anos baixo a coordinación de Xosé Manuel Rosales. Trátase dunha iniciativa que quere afondar nunha reflexión extra-artística dos espazos que habitamos, coñecendo en profundidade as súas calidades naturais e mellorando o achegamento sensorial-perceptivo e vivencial dos rapaces galegos á súa contorna. Desenvolve pequenas introducións ao coñecemento histórico do lugar e do territorio, en función do nivel educativo co que se traballe en cada momento.

A achega que Rosales considerou de interese para a mesa redonda que pechaba o ciclo *Arte + espazo público* centrouse nos métodos empregados polo *ProxectoTerra* para acadar uns coñecementos e sensibilización mínima con respecto aos espazos de cidadanía, con independencia das cuestións cualitativas que se relacionan cos obxectivos educativos regrados ou académicos. O proxecto responde, polo tanto, a unha motivación por facer comprender ao alumnado os comos e os porqués da situación territorial actual, o complexo proceso de construción histórica do territorio e os antecedentes e continuidades na creación dos espazos de habitación. Así e todo, a achega ou retroalimentación que Rosales tira destes primeiros pasos é a confirmación dun baleiro considerable no seo da sociedade, un baleiro sobre o coñecemento do noso propio territorio fóra dos ámbitos especializados que se atopa precisamente onde o proxecto quere incidir: na formación básica, enraizada cos demais elementos educativos e formativos da cidadanía máis nova.

Seguindo a propia cronoloxía de elaboración dos materiais utilizados no proxecto, o punto de partida sitúase no traballo coa educación secundaria desde un punto de vista arquitectónico-urbanístico, dada esta situación pola súa aparente inmediatez. Os obxectos, os materiais e as estruturas serven como exemplo para introducir problemáticas como a da arquitectura vernácula desde un punto de vista etnográfico, é dicir, como elemento estruturador e conformador da cultura do país. Así, o proxecto recalca na perfecta



Xosé Manuel Rosales e María Luísa Sobrino

25 Proxecto promovido polo Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, acaba de celebrar en xuño de 2010 o seu décimo aniversario coa exposición *Dez anos de ProxectoTerra*.

simbiose que a nosa arquitectura tivo durante centos de anos co medio en que se inscribe. Como exemplo, a estruturación e particularidade da *aldea*, entendida como conxunto de vivendas, terras de labranza, camiños e montes: conxunto de ocupación do territorio que é a trama miúda sobre a cal está construído o noso país. Este é o noso substrato habitacional e aínda que os tempos cambian rapidamente, esta estrutura é aínda vivida e en moitos casos estrañada.

O proxecto tamén trata a arquitectura contemporánea como exercicio de integridade territorial, piar sobre o que se asenta o programa para educación secundaria. A materialidade destes temas resulta facilmente abarcable, tanto polo seu achegamento á vida cotiá do alumnado como pola súa coherencia dentro dos currículos oficiais. Polo tanto, o *ProxectoTerra* comezou a súa andadura como unha serie de orientacións para incorporar nos ditos currículos unha visión ampla e desprexuízada do coñecemento do medio. O traballo arredor destas problemáticas vén dado pola escaseza ou inexistencia dalgúns destes temas nos programas de ensino oficial, relacionado coa elaboración dos libros de texto en ámbitos moi diferentes ao contexto territorial galego, así como coa adscrición deste tema á área de Ciencias Sociais, o que dificulta unha comprensión real e operativa dos problemas que nos afectan directamente.

Os esforzos do *ProxectoTerra* céntranse en rachar coa visión iconográfica que posúe a meirande parte do profesorado de Ciencias Sociais, fornecendo determinados valores que desde a arquitectura se poden manifestar como valores educativos operativos. Nese sentido, o proxecto elaborou unha unidade didáctica específica que arrinca a comezos do século XX e que nace a partir da reflexión sobre a xeografía urbana tendo como referente as lecturas do movemento moderno dos anos vinte, o gran crecemento das cidades europeas dese momento e as problemáticas derivadas destes comportamentos, como o desenvolvemento industrial, a tecnoloxía, a prefabricación e a serialización incorporados no proceso de deseño das novas vivendas. A partir de aquí, desenvólvese a expansión e asimilación destes cambios ao longo do século pasado ata chegar á realidade galega presente, explorando as particularidades da recepción local.

Polo que atinxe á integridade territorial, o enfoque do proxecto céntrase en amosar o proceso de construción histórica do territorio, asumíndoo desde o presente, tal e como o vivimos e o recoñecemos en función dos nosos intereses. Así, pártese da idea de dispersión territorial orixinal (culturas castrexas e prerromanas) como punto fundacional das características habitacionais do noroeste peninsular, pasando ao impacto da presenza romana, que transloce en boa medida o azaroso e voluble de moitas das divisións administrativas actuais á hora de recoñecer certos elementos culturais, e remata na reflexión sobre a posible coherencia e lexitimidade territorial e cultural da Eurorrexión Galicia-Norte de Portugal. Nesta liña, tamén se tratan outras cuestións, como a chegada do millo e o seu impacto no territorio como transformación no uso das terras e os movementos poboacionais que levaron asociados ou os movementos migratorios dos séculos XIX e XX.

Baixo o nome *Xentes, espazos e lugares* estrutúrase un programa paralelo ou complementario inscrito dentro do *ProxectoTerra*. Trátase dun curso de formación continua para adultos, estruturado como un ciclo de encontros interdisciplinares e certames multimedia que pretenden fixar pautas de achegamento e coñecemento a unha visión plural e múltiple dos espazos que habitamos. Nel convídase a diferentes axentes de disciplinas próximas como a creación plástica, a historia, o cine, a prensa ou a arquitectura: calquera persoa que teña algo que dicir sobre os espazos de habitabilidade e convivencia e que reflexione sobre os temas de máis interese entre os participantes. Isto é un punto fundamental —di Rosales— xa que reflicte o proceso básico e inherente á formación dos espazos públicos: construcións colectivas, participativas e estruturadas baseándose en múltiples visións diferentes e, en certa maneira, ata afastadas unhas doutras.

O *ProxectoTerra* procura a recuperación dunha construción colectiva do lugar habitado fronte á perda de implicación que sofre a nosa sociedade. Segundo Rosales, todo aspecto de coñecemento está quizais

excesivamente subordinado ao traballo das diferentes administracións delegadas, que asumen determinados valores de apropiación, recoñecemento e defensa do valor do lugar cando estas reivindicacións deberían partir do seo da sociedade. O *ProxectoTerra* tenta paliar este proceso de perda e distanciamento con respecto á cidadanía.

Deste distanciamento, illamento e necesidade de construírmos colectivamente os nosos propios lugares habitados –en definitiva, a nosa memoria paixasística e territorial– falou tamén nesta última xornada do ciclo o arquitecto coruñés Pablo Gallego Picard, que realizou unha aproximación á creación no seu encontro co territorio.

Como xa vimos no primeiro capítulo, Simón Marchán Fiz falaba nesta liña do monumento, apoiándose no “recordo velado” hegeliano ou mesmo nas “imaxes que relampan” benjaminianas, figuras todas de pensamento que tensan os vínculos entre historia e memoria. Así, Francesc Muñoz trataba a paisaxe habitacional, abandonada a si mesma e dimitindo dos seus contidos para abrazar o “banal”. Nelson Brissac falaba da necesaria reactivación e reestruturación das paisaxes das megalópolis, illadas e incoexas. Rogelio López Cuenca achegábanos a unha paisaxe urbana cada vez máis raquíctica pola presión especulativa, onde a memoria da cidade histórica se converte nun *shopping mall* máis. Pola súa banda, Sophie Hope criticaba os espazos dedicados á arte pública, fortemente programados, controlados e previsibles, que é necesario recuperar mediante accións creativas máis azarosas. Como podemos comprobar, todas estas argumentacións propoñían estratexias de análise e activación de paisaxes en decadencia.

Retomando estas reflexións, Gallego Picard ancorouse nunha imaxe-texto para tratar o lugar e a memoria en relación á especificidade do territorio galego: “O radar fará a memoria” é un artigo aparecido en *La Voz de Galicia* que narra as dificultades dun equipo de arqueólogos para atopar dous homes asasinados durante a Guerra Civil no concello coruñés do Pino. Estes arqueólogos pensaron en recorrer a un radar chamado coloquialmente *radar-atopa osos*. Unha dificultade na busca que non era debida a unha falta de memoria colectiva xa que, como en moitos destes casos, os arqueólogos limítanse a seguir os consellos dos veciños da zona, baseándose nos seus recordos e nas historias que sempre se contaron no lugar para atopar os sitios de enterramento. Neste caso, durante todos eses anos, as tumbas estiveron sinaladas mediante a referencia duns carballos que tiveron que ser cortados anos despois tras un grave incendio na mesma zona. O bosque repoboouse con pinos e eucaliptos, removendo ata as últimas raíces da flora autóctona que alí existía. A noticia pechábase coa frase: “o radar dirá se a memoria falla”. Gallego Picard destaca dous aspectos desta noticia como reveladores para introducir a súa reflexión. O primeiro, que os vellos do lugar definían o espazo recordado como un claro do bosque rodeado de carballos onde se xogaba ao fútbol. O coidado das tumbas, polo tanto, limitábase a manter limpo e despexado o espazo mortuorio. E o segundo, un aspecto consecuencia do primeiro: a denotación dunha tremenda fragilidade da memoria no xeito en que o pobo interioriza este tipo de comportamentos, onde o valor das palabras se dilúe no tempo



Pablo Gallego Picard. Fotogramas do documental *Unha viaxe por... 1929-2009*

e a destrución do lugar corta o único cordón xeracional que vinculaba o pobo coas tumbas, que non era outra cousa que a flora local na súa relación de uso coa veciñanza²⁶.

Deste xeito, podemos tirar unha lectura máis ampla do termo *lugar* que, para a idiosincrasia cultural e xeográfica galega, é unha palabra que agrupa significados flexibles e múltiples, un termo amplo que abrangue todas as escalas (aldea, vila, casa, fonte), moitas delas non representadas no mapa, así como todas as variedades dunha paisaxe que, a maioría das veces, debe a súa especificidade a unha simple pedra ou a unha árbore. Para Pablo Gallego Picard, o proceso psicocognitivo necesario para que as persoas recoñezan un lugar como propio debe cumprir como mínimo as fases de coñecer e apreciar a contorna: comprender, sentir e recordar o lugar, observar, restaurar e transformar o lugar. En cada un destes niveis desenvólvense e exprésanse diversas capacidades sensorio-perceptivas, cognitivo-disciplinares e ético-culturais. E como concepto múltiple que é, debe existir un común denominador: non será que a todos os lugares sempre lles abrangue unha referencia vivencial? Un “claro do bosque onde se xogaba ao fútbol”? Así, podemos entender o *lugar* como unha pegada que nos acompaña no camiño das neuronas. Unha experiencia referida que, como a madalena de Proust²⁷, nos conduce aos momentos vividos ou imaxinados neste espazo-tempo.

Para Gallego Picard, se algo ten de fascinante e asombroso o noso caso nacional é a relatividade do tempo vivencial: a memoria vivida onde o tempo recobra o seu sentido. Unha experiencia estética (ás veces solitaria ou compartida con multitudes) que a maioría das veces levamos con nós no silencio dos que saben intimar. Porque non só hai unha experiencia –di Gallego– senón que existen tantas como experiencias e lugares hai. Fóra desta exponencialidade numérica, pódese deducir que se algo ten Galicia é esa estraña situación de abarcalo todo nun só espazo. Un *espazo público* onde o feito vivencial abrangue todos os feitos e escalas nun só concepto: o habitar.

Un país así cumpre cun dos canons ou principios irrenunciáveis da arquitectura moderna: responder ao lugar e responder ás persoas. O *sentido de lugar*, na súa acepción angloamericana –*sense of place*–, utilizada de múltiples formas por artistas, arquitectos, xeógrafos, sociólogos e pensadores, é, segundo a definición de Yi-Fu Tuan en *Space and Place*²⁸, “un espazo que require para a súa caracterización do desprazamento”, desde-ata outro lugar. Resulta así evidente que non só é a diferenza a que crea as características propias que dan sentido a un *lugar* senón que, ao mesmo tempo, o feito de desprazamento convértese en elemento fundamental para a súa apreciación, tanto polo exercicio de comparación na súa diferenza probada como sobre todo pola súa memoria esa que xera a non-presenza na viaxe. Para reforzar esta idea, Gallego Picard lembraba as palabras de Javier Maderuelo en *Paisaje y pensamiento*²⁹, a paisaxe é “un construto mental e físico”, tendo á vez unha interpretación perceptiva, persoal e de transformación dentro dunha dinámica temporal. Esta interpretación podería levar consigo unha paisaxe cunha certa aura mitificada, perdida entre a nostalgia do pasado e un sentimento de perda que xera a necesidade de protexer o restante dese pasado glorioso, establecendo así o que debe e non debe ser, o que é bonito ou é feo. Tamén, en palabras de Maderuelo, trátase dunha acción dinámica, temporal, polo que as preguntas no seu constante avanzar e deriva poderían ser: cal é a súa beleza?, e ata cando vai seguir sendo así?, mentres haxa memoria? A paisaxe,

26 Lembramos aquí as palabras de Francesc Muñoz ao tratar das *paisaxes en folga*, que renuncian a falar en nome dun territorio ou comunidade concreta para ocupar calquera lugar de maneira indistinta.

27 En referencia ao coñecido fragmento de *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swan* de Marcel Proust, no que o narrador revive de xeito involuntario un episodio da súa infancia mentres come unha madalena mollada en té. Existe unha edición en galego deste primeiro volume traducido por Xesús Riveiro Costa (Marcel Proust: *Pola banda de Swann*, La Voz de Galicia, A Coruña, 2005).

28 Yi-Fu Tuan: *Space and place: the perspective of experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997.

29 Javier Maderuelo (dir.): *Paisaje y pensamiento*, Abada, Madrid, 2006.

como elemento vivo, é allea a caracterizacións estéticas prefixadas, non pode deterse e é cambio permanente; a paisaxe é, sempre en presente, e non pode volver considerarse como algo que *foi* ou que *era*, en pasado. Por máis *imaxinada* que sexa, unha árbore medra e o millo ségase. A paisaxe, como caracterización dun *lugar*, non debería levar atributo formal estipulado, canonizado, senón máis ben ser pensada como un elemento vivo e cambiante que hai que coirdar. Pero entón, que facemos coa memoria?

Cando Gallego Picard refacía a viaxe feita en 1929 por Luis Ruiz Alonso³⁰ para atopar as mesmas vistas realizadas por este autor, moitas veces as referencias de *lugar* non lle servían. Necesitaba mirar máis aló, cara ao horizonte, alí onde o perfil das montañas trazaban as necesarias triangulacións da experiencia. Esta foi a clave para-xeográfica mediante a cal Gallego comprendeu a dita existencia e permanencia do *lugar* galego, concepto que se converte en verdadeiro espello de Galicia e, como non, do seu espazo público. Esta achega para captar o referente memorístico galego é, como di Gallego Picard, o que Otero Pedrayo xa designara como “profunda vivencia da intuición xeográfica”, nese sucesivo renacer do horizonte do que falaba na súas *Pelegrinaxes*³¹ cara ao norte do país, onde a paisaxe como *lugar* define as súas características máis propias no mesmo desprazamento.

Como posta en práctica desta reflexión, Gallego Picard menciona o proxecto realizado por Alessandro Petti e Sandi Hilal *Decolonizing architecture*, na 11ª *Bienal de arquitectura de Venecia* (2008), no que se fala das *ciudades arquipelago*, recuperando este termo non só en referencia ás illas artificiais da cidade de Dubai, construídas baixo motivos especulativos e de seguridade, senón tamén como unha estratexia urbanística global. Podemos atopala moi presente nos territorios palestinos, pero tamén noutros lugares e contextos como poden ser as reservas indias dos EE UU, a base estadounidense de Guantánamo en Cuba ou a rede de prisións encubertas espalladas por Europa, estruturas todas elas destinadas a producir un illamento a través da dita *insularidade* urbana. Se aplicamos o concepto de *novas condicións civilizatorias*, xa mencionado por Francisco Jarauta³² na problemática da insularidade descrita por Petti e Hilal, ao contexto galego (especificamente a determinadas explotacións forestais de gran densidade especulativa a través da plantación masiva de eucaliptos, que conforman murallas de 20 a 30 metros de altura aproximadamente)



Imaxes extraídas do libro *Archipelaghi e enclave*, Alessandro Petti, 2005

30 *Unha viaxe por... 1929.2009. Deriva I*, título da exposición e da película documental realizada por Pablo Gallego Picard e producida polo COAG en 2009, na que o autor reinterpreta plano a plano o primeiro documental coñecido sobre a paisaxe galega.

31 Ramón Otero Pedrayo: *Pelegrinaxes*, Edicións do Castro, Sada, 1993.

32 Catedrático de Filosofía da Universidade de Murcia, o seu traballo céntrase nos campos da filosofía da cultura, a historia das ideas estéticas e a teoría da arte. *As novas condicións civilizatorias* fan referencia aos cambios no debate arquitectónico contemporáneo a partir dos anos noventa, nos que en boa medida se abandona a autorreferencialidade posmoderna para pasar a un estudo dos cambios culturais dentro dunha escala globalizada (Francisco Jarauta: “Construír la ciudad genérica”, *Salamanca. Revista de Estudios*, n.º 49, 2002, pp. 37-50).

obtemos un interesante paralelismo e posible resposta á pregunta de cara a onde camiña o espazo público galego: cara á desconexión e ao illamento entre distintas áreas, *lugares* habitacionais e memoriais.

Tal vez nesa profunda contradición en que vivimos inmersos, dunha paisaxe illada, idealizada e institucionalizada, case que deshumanizada por non experimentada, atopemos a que para Gallego Picard, Rosales e Tudela é a noción clave á hora de falarmos de espazo público en Galicia: a reflexión no espazo e no tempo da memoria sobre cales deben ser as nosas novas condicións civilizatorias. A este respecto, e como vimos ao longo deste informe, todos os relatores participantes nas anteriores palestras sinalaron nalgún momento das súas intervencións como a paisaxe e o territorio (consciente ou inconscientemente) evidencian os procesos neutralizadores e homoxeneizadores exercidos polo poder. Pero ante este conflito que resume a problemática da cultura inserida no dominio do cívico e do social, só cabe deixar unha pregunta no ar: ata onde chegará a nosa capacidade de crear espazo público máis alá da tutela das institucións?

Bibliografía citada

- AUGÉ, Marc: *Los "No lugares": espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1993.
- BAUDRILLARD, Jean: *La ilusión del fin o la huelga de los acontecimientos*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- BAUDRILLARD, Jean: *L'échange symbolique et la mort*, París, Gallimard, 1975.
- BOHIGAS, Oriol; Josep MARTORELL, David MACKAY e Albert PUIGDOMÈNECH: *La Villa Olímpica. Barcelona 92. Arquitectura, parques, puerto deportivo*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1991.
- CRILLEY, Darrel: "Architecture as Advertising: Constructing the Image of Redevelopment", en Gerry Kearns e Chris Philo (eds.), *Selling places: The City as Cultural Capital, Past and Present*, Oxford, Pergamon Press, 1993.
- GALLEGO PICARD, Pablo: *Unha viaxe por... 1929-2009 / Deriva I*, Santiago de Compostela, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 2009.
- GRUPO Autónomo a.f.r.i.k.a., Luther BLISSET e Sonja BRÜNZELS: *Manual de guerrilla de la comunicación. Cómo acabar con el mal*, Madrid, Virus Editorial, 2000.
- JARAUTA, Francisco: "Construir la ciudad genérica", *Salamanca. Revista de Estudios*, n.º 49 (2002).
- KRAUSS, Rosalind: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996.
- LACY, Suzanne: *Mapping the terrain: new genre public art*, Seattle, Bay Press, 1995.
- LOOS, Adolf: *Arquitectura*, Barcelona, Gustavo-Gili, 1972 (1910).
- MADERUELO, Javier (dir.): *Paisaje y pensamiento*, Madrid, Abada, 2006.
- MUÑOZ, Francesc: *urBANALización. Paisajes comunes, lugares globales*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008.
- OTERO PEDRAYO, Ramón: *Pelegrinaxes*, Sada, Edición do Castro, 1993.
- PARDO, José Luis: *La banalidad*, Barcelona, Anagrama, 1989 (reeditado en 2004).
- PROUST, Marcel: *Pola banda de Swann*, A Coruña, La Voz de Galicia, 2005.
- SOBRINO MANZANARES, María Luísa (coord.): *A arte nos espazos públicos*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2000.
- TUAN, Yi-Fu: *Space and place: the perspective of experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.

ESCOLMA DE TEXTOS

Camilo Franco

Antón Patiño

Carne Nogueira

DERRUBAR AS ESTATUAS

Camilo Franco

Están ríxidas e miran ao horizonte. Dúas actitudes coas que dificilmente se pode practicar a contemporaneidade. Foron colocadas para unha civilización que precisaba de referencias inamovibles. Pero todo cambia. Agora que están fisicamente en retirada, ocasionando os custosísimos gastos do guindastre, o seu concepto aínda permanece cando se trata de explicar que cousas deben ocupar os espazos urbanos que quedan na tregua do tráfico, nos ocos dos planos xerais e neses lugares que os nenos consideran inútiles porque non poden pasar por riba deles.

As estatuas quedáronnos dun tempo en que non había cine. E cando se trataba de elevar nos altares das patrias a quen merecía unha foto fixa con 3D sólido resultaba o método perfecto. Pero todo cambia. Por máis que en aparente contradición coas posibilidades parezan cambiar máis rápido os soportes que os argumentos, os materiais que as ideas. Deste xeito e unha vez que as estatuas foron dando marcha atrás na súa supervivencia como especie, quedou un algo do seu carácter pairando sobre case todas as cousas que tiñan que ocupar o seu espazo. E produciuse unha transferencia un algo posmoderna entre espazo e función. Aquelles obxectos destinados a substituír as estatuas nos seus espazos asumiron por contaxio que tamén tiñan que operar coas mesmas funcións, co mesmo perfil e, en moitas ocasións, cos mesmos materiais. Asumiron unha carga iconográfica e unha responsabilidade representacional que a sociedade non estaba moi segura de querer. Porque a sociedade, reducida a ocupar espazos habitacionais reducidos no privado, estaba instalada máis no uso que na decoración dos espazos públicos. Tiraba a favor do práctico e a ocupación de rotondas con monólitos saqueados aos montes co *modus operandi* dos británicos na Acrópole parecíalle tan mal como a instalación dunha escultura igual de opaca no significado e igual de inútil no uso.

O urbanismo é unha disciplina de teorías delicadas e usos bárbaros. Entre as dúas está xente acantona da no movemento diario, tentando esquivar as normativas teóricas e as agresións prácticas. Nesta circunstancia a idea de monumento perde sentido porque tamén perdeu sentido a idea da cidade como espazo de lecer. A cidade é hoxe un medio que permite o movemento. É unha rede que abeira distintas posibilidades. De xeito que todo o que está na rúa debe permitir ao mesmo tempo dúas funcións: a inmediata de prestar servizo e a menos visible pero igual de práctica de contribuír a formar rede.

Quizais a arte non entendeu na contemporaneidade o cambio vital das cidades ou asumiu de maneira irreflexiva a pesada herdanza das estatuas. Pero os concelleiros agora prefiren colocar nos espazos baleiros unhas desas lúdicas estruturas de madeira norueguesa para que os cativos crean que existen as alturas alcanzables e xoguen a piratas ou a bosques, que son dous conceptos igual de ficcionais.

A TATUAXE PÚBLICA DOS GRAFITOS

Antón Patiño

Hoxe a práctica da pintura e do debuxo son expresións visuais que amosan unha gran vitalidade no territorio da chamada arte pública. Percorrer calquera das grandes metrópoles do mundo representa unha inmersión nun polícromo tecido xestual: Berlín, París, Madrid, Nova York, Barcelona, San Francisco. A mellor resposta que se está dar ao conflitivo tema da arte pública vén talvez dende as beiras. As cidades están ares-tora ateigadas de fermosas manifestacións creativas que nacen a carón do impulso da rúa. Novas xeracións recollen as ferramentas do *homo pictor* para xerar singulares hábitats de resistencia. Existe un fío condutor que vai dende a tatuaxe primeira da humanidade (inscricións nas covas rupestres, de Altamira, Lascaux ou Foz-Côa) ata estes xestos expansivos que trazan nas nosas rúas o latexo dun novo desasosego. Gran parte da arte da mellor modernidade atopou precisamente nas esculcas vangardistas de primeira época a carón da arte africana e da reinvención primitiva un seu pouso renovador, como é ben coñecido.

A vitalidade actual do fenómeno dos grafitos ten unha hexemonía absoluta no espazo urbano. Outros medios de expresión como a escultura parecen atoparse nunha difícil encrucillada. As contradicións latentes nun complexo urdido político e social paralizante explican talvez os atrancos e as eivas burocráticas. Existe unha gran liberdade no traballo dos grafitos polo seu carácter espontáneo, polo miúdo como inscrición provisoria, mesmo cunha fasquía de urxencia. Ofrece a posibilidade de traballar mesmo dun xeito clandestino. Trátase, por outro lado, dunhas propostas que adoitan ter carácter efémero. Se pensamos na aposta vital de Keith Haring coa súa vibrante tatuaxe-mundo ou Basquiat, como fenómenos artístico-sociais no seu momento, hoxe vemos como ao redor de Banksy e outros moitos creadores urbanos existe un manifesto interese que vai *in crescendo*. Ás veces mesmo dun xeito inxustificado, como na mediocre película que se fixo recentemente para explotar o actual filón mediático cun falso documental.

Subxéneros tan fértiles coma os que xorden dos estarcidos (*stencil art*). As “plantillas” para as que París era xa no remate dos anos setenta unha capital que tiña moitos cultivadores e onde os estarcidos asomaban por todos os recunchos, de cara a ornamentar o mundo da vida cotiá. Respondendo a globalización das consciencias coa reivindicación dunha fonda liberdade expresiva. Fronte á arteriosclerose do espectáculo integrado aparecen fendas suxestivas e vibrantes aberturas de liberdade, nas distintas tribos urbanas.

Jean Baudrillard hai anos, coa súa lucidez para reparar nos fenómenos novos, asignoulles aos grafitos un carácter de síntoma. A sociedade administrada avanzaba ata xerar guetos e lugares de exclusión. Ao comezo da década, nos setenta, a irrupción dunha maré de grafitos en Nova York serve de síntoma para expresar un berro de malestar. Os muros son espazos de comunicación que nacen despois das revoltas, canda a represión dos movementos urbanos no remate dos anos sesenta. Dende os escenarios de segregación nace con vitalidade un novo impulso. O poder expresivo está vinculado á rúa, ao barrio, ao territorio. Os grafitos serven de demarcación. Definen lindeiras. Acoutan territorios urbanos. Cada parede expresa un ritmo de seu. O vencello coa música. Nas décadas últimas co ritmo do *rap* (do que figura unha prolongación visual). Unha taquigrafía convulsa emerxe nunha sintaxe entrecortada que tenta expresar un mundo inestábel. “Foi na primavera do 72 cando comezou a se espaxar sobre Nova York unha vaga de grafitos que, comezando nas paredes e os valados dos guetos, remataron por se apoderar do metro e dos autobuses, dos camións e dos ascensores, dos corredores e dos monumentos, cubrindo por enteiro de grafismos rudimentarios ou sofisticados, cuxo contido non é político nin pornográfico: non

son senón nomes, alcumes sacados dos cómics underground”, escribe Jean Baudrillard en “Kol Killer ou a insurrección do signo”³³.

A *action painting* tivera moito de ergografía (senlleira escrita do corpo). Unha arte pictórica do corpo expandido. O fondo musical daquela era o rock ou o jazz. Un fluxo visual a carón dun palimpsesto aberto, a xeito de regueiro de sinais vitalistas, os cadros aparecían inzados de inscricións xestuais. A parede pintada. O soliloquio xestual, o monólogo visual do *action painter* ten lugar nas catro paredes do seu obradoiro. Apreixado nos puntos cardinais dunha estética *all over*. Norte, sur, leste e oeste da imaxe expansiva como hábitat singular de cada creador. Dende aí xurdiu o *happenig* e as *performances* como pólas expresivas desta recuperación da enerxía do corpo. En accións parateatrais que procuraban un espazo outro para a creación. Dende o muro labiríntico da terra ergueita en Pollock (coa súa escrita orgánica do urdido entrelazado) ao silandeiro espazo feito de cor e mais luz na estética contemplativa de Rothko, que delimita un seu espazo de clausura na capela de Houston. Daquela xa o loito triunfou e péchase o horizonte vital do autor.

Na segunda xeración americana, Cy Twombly representa o paradigma dun artista moi culto fascinado polo feitizo xestual da linguaxe anónima das tatuaxes urbanas. Asumiu a súa poética ao través dos impulsos caligráficos e pictóricos amosados con rotundidade e vehemencia espontánea. Henri Michaux esculcou nos ideogramas veloces na procura dunha linguaxe das formas que expresase o devalo interior. Formas en devalar xorden en metamorfose subitánea coma produto dunha viaxe lisérxica. En paralelo ás esculcas gráficas pulsionais debullou o relato insomne dunha escrita da escisión psíquica, na despersonalización duns grafismos nómades. Philip Guston na etapa derradeira amosa unha gran liberdade para achegarse ao mundo do cómic coa expresión espontánea das figuras, nunha proposta que tivo moita repercusión ao redor da mostra *New spirit of painting* realizada en Londres.

A “pintura expandida” expresa hoxe en día a vitalidade dun medio, a expresividade dun rexistro artístico que é capaz de apreixar a incerteza, a grafoloxía de urxencia dun tempo en crise. A xeito de dietario gráfico cada pegada transmite un berro. A pintura é un hábitat. A imaxinación postula un rebordamento, todo reverte polas marxes. Non existe un espazo ideal da representación, a vida flúe coma un regato de pintura que toma a forma múltiple da realidade do soño. Virtual arquitectura pictórica das pulsións en metamorfose. Como a pegada dun polícromo desexo expandido.

1000 palabras sobre o muro

Podemos facer unha xenealoxía anterior ao moderno grafito e lanzar daquela unha pregunta: por que están os muros tan cargados de expresividade? A maxia do muro vincúlase coa memoria profunda. Parece reflectir a deriva informe da pobreza, o devir de pegadas convulsas, o latexo da guerra, restos e vestixios emocionais, o paso do tempo como naufraxio. Todo permanece tatuado nun soporte paralelo: compañeiro da nosa precaria verticalidade. O animal simbólico, como ser alzado, atopa no muro unha testemuña decisiva. O muro avanza no horizonte dunha incerta travesía existencial. Material-memoria, como escribiu José Ángel Valente. Muro como relato onde o impulso do azar traza unha constelación de signos inquietos.

Palabras ilexibles como texturas aleatorias. Mensaxes anónimas esborrachadas nunha escritura de urxencia. Ideograma do desamparo existencial. A posguerra e o muro establecen unha alianza feita de dolorosas afinidades. Inventario de cascallos urbanos. O tempo rexistrado nas pegadas sen nome. Rabuñadas

33 Capítulo dentro do libro de Jean Baudrillard *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, París, 1975. Traducido ao español: *El intercambio simbólico y la muerte*, Monte Ávila, 1980.

incertas e trazos rompidos. Feridas visuais como cicatrices que nos contemplan dende paredes esquecidas. Existe unha poética pictórica do muro. Nos anos corenta parece que se establece unha relación entre o drama existencial e mais a dor anónima desas paredes torturadas. Tapias da morte en moitas ocasións. Coma se aqueles sórdidos muros fosen testemuñas silandeiras de moitas execucións. Paredón de tráxico recordo. O muro é tamén espazo de tránsito nas reviravoltas do xogo. Soporte privilexiado do inconsciente activo. Pulsión pictórica en liberdade. Poucos coma Tàpies fixeron do muro (da expresiva sonoridade do propio apelido) un universo de tapias e fendas visuais. Desasosego e drama. O sinal X do borrón que impugna. A censura que sepulta o berro. A engurra, o pregamento. Pegadas e esgarros. Buratos na materia: gretamentos e relevos. Buracos irregulares. Farrapos de angustia. Devalo informe que toma corpo como unha protuberancia orgánica que vibra. O segredo da materia estala solemne fronte á mirada perplexa.

Corazóns superpostos nun enmarañado palimpsesto de afectos. Estratos vertixinosos do tempo perdido. Obscenos grafitos que falan nunha linguaxe primaria: desinhibida e promiscua pintura rupestre (urbana). O muro sempre estivo aí, na vertical dos nosos soños alzados. Inscrición do desexo. Vulvas pintadas por nenos. Xenitais esquemáticos como provocativas proclamas gráficas. Palabras que queren ser sucias como reiterados manchóns. Tempo de xogo na rúa. Nas lindeiras onde a cidade perde o seu nome: onde deambulan as nenas de arrabalde pintadas por Barjola. Solitarios cans sen nome (feitos só de sombra) en tristes descampados en penumbra. Terra de ninguén como neboeira entre natureza e cultura: detritos de civilización. Algunha pintada política como ideograma de resistencia social. Catro trazos que claman pola subversión. Un berro de xustiza intemporal asocia pobreza e muro.

Sucos ferintes como grafismos. Expresionismo terminal. O baleiro fura nas pezas de Giacometti conxurando a cerimonia da ausencia. Onde o aire percorre unha travesía póstuma. O retrato da nai do artista está feito por unha morea de rabuñadas no espazo. Maraña de liñas inquietas que configuran un rostro enleado. Uns ollos e o baleiro (sempre o baleiro!) detrás da cabeza. O aire traballa implacábel: o “grande escultor” vai tomar o seu tempo. A fixeza definitiva, o *rigor mortis*: toda figura vén a ser un enunciado provisional. Fronte á alianza de baleiro e materia na alquimia definitiva.

Rostros engurrados xorden dende o muro como paisaxe dunha psique escindida (corpo e alma doente en Antonin Artaud). Glosolalia visual: acción atormentada e ritual autodestrutivo. Os seres-filamento de Henri Michaux na peregrinación frenética do trazo: seres feitos de partículas. Rexistro de exploracións visuais. Xesto motor como impronta dinámica. Captar o propio movemento, o pracer do trazo. Vocabulario insomne: fixar vertixes! (é a consigna). Automatismo xestual e recorrencias velozes. Intersección de dous mundos, o tránsito horizontal do tempo atópase coa fronteira vertical. Muro como espazo alzado. Mapa ingravido do soño do trazo. Arquetipos e incisións. Grafía mítica rescatada desde o escuro subsolo do mito. Libidinal sedimento obsceno. Promiscuo palimpsesto primitivo.

O muro ten tamén moito de poesía da terra: adobe, ladrillo, cemento, pedra. Evocación dunha materia primordial transformada. Reencontro co caos dun barro primixenio. Ancestral suxestión telúrica. Burri, Brassai, Dubuffet, Tàpies, Fautrier... Unha longa relación de nomes vinculados á expresiva linguaxe dos muros lacerados. O muro permite rexistrar o paso do tempo. Hai un relato (gravado e superposto) nas inscricións, nos grafismos tatuados na parede. Os “otages” de Fautrier: estrañamento fronte á materia como proceso. Xorde unha arte *outra*, sempre alerta ao sentimento atávico interiorizado. Aproximación nocturna a unha natureza interior como *terra incognita*. Escuro océano de turbulencias a partir dunha subxectividade descentrada. Á procura dun último sedimento de sentido. O muro é límite, termo e paradoxal espazo orixinario, ao mesmo tempo. Meta (ámbito de reencontro) como orixe. O misterio do muro garda latente os grandes interrogantes existenciais. Espazo de conflito onde chocan lamentos e preguntas (sen resposta). A forza evocativa da materia e mais o malestar da cultura entrecrúzanse. A imaxinación

creadora balbucía agónicas preguntas beckettianas que brotan como imaxes absurdas dende unha parede escachada. A arte informal tenta facer do azar un novo punto de encontro. Muro como *tabula rasa*: primitivos contemporáneos ao encontro dun renovado comezo. O nihilismo como riscada. Borróns que impugnan. Suxeito-riscada avanza cara ao X. Fin de traxecto. Foron borradas, unha a unha, as vellas respostas. Unha nova precariedade álzase como muro ante a mirada atónita dun suxeito cambaleante. O emblema do muro é o que queda despois de dinamitar todas as certezas. Á intemperie (ollos sen pálpebras) baixo o peso dun ceo baleiro.

Os grafitos hoxe, no ronsel pulsional dun Basquiat ou despois da eficaz comunicación icónica en Keith Haring e o seu alfabeto multicolor (dunha tatuaxe-mundo). Murais coma explosións. No espazo hiperescriturado da cidade moderna os grafitos sobreviven como contrapoder. Emiten un convulso sinal de supervivencia. Marca territorial e mais espazo de imaxinación. Subversión gráfica e ámbito de dominio simbólico. Esborrachos insurxentes e cores eléctricas (selva de símbolos superpostos). Barrocas sinaturas feitas de ritmo e pulsión. Unha nova xeración empuña as armas do esborrachado total. O imperio da vertixe lineal, a caligrafía do ritmo como eixe da incesante viaxe do ollo.

ESPAZO PÚBLICO

Carme Nogueira

Como artista que traballa no campo expandido da representación, o tema do espazo público foi un dos ámbitos de reflexión prioritarios no meu traballo dos últimos anos.

O urbanismo, a socioloxía, a xeografía política ou o paisaxismo servíronme como fonte de inspiración e de reflexión. E dentro destas ramas do coñecemento, en especial todo un conxunto de traballos que cuestionaban, en certo modo, as linguaxes disciplinarias dos seus propios ámbitos. Foi nese tensionar os límites onde encontrei respostas ás cuestións que partían deste traballo meu que é facer falar os lugares, representar cos instrumentos propios do artista.

Un traballo que, como digo, só podo entender nun marco interdisciplinar e colaborativo. Unha representación que se sabe non autónoma, que se inscribe nunha linguaxe común pero que ten débedas coas convencións representativas e a súa tradición.

O ciclo de conferencias presentado, con achegas que cobren o abano anteriormente citado, paréceme un instrumento moi valioso que axuda nesta tarefa de intentar comprender non tanto que significa a arte nesta encrucillada de camiños, senón máis ben que podemos ver, que podemos entender, como podemos enfrontarnos a esa multitude de convencións que nos falan dende os diferentes lugares do saber antes citados.

Os textos, elaborados a partir das conferencias, establecen un mapa en que situar o noso posto de observación. Cuestións como a idea de monumento e as súas derivas, o lugar do público, o urbano, a memoria e os proxectos concretos que foron realizados noutros contextos son algúns dos temas que ganduxan este libro. Pero tamén son realidades que constrúen a nosa vivencia cotiá. É xusto, polo tanto, entrecruza-los aquí, provocar unha aprendizaxe conxunta, para, con este coñecemento, mirar de novo cara ao noso espazo público, cara ao noso pasado, cara á nosa arte. Entender que se trata dun proceso (tamén educativo) que só se pode construír entre todos.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

- ARDENNE, Paul: *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Murcia, CENDEAC, 2006.
- BISHOP, Claire (ed.): *Participation*, Londres e Cambridge, Whitechapel e The MIT Press, 2006.
- BEARDSLEY, John: *Earthworks and beyonds. Contemporary Art in Landscape*, Nova York, Abbeville Press, 1989.
- BRISSAC PEIXOTO, Nelson: *Intervenções urbanas: Arte/Cidade*, São Paulo, Editora Senac, 2002.
- CARERI, Francesco: *Walkscapes: el andar como práctica estética = walking as an aesthetic practice*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- CARRILLO, Jesús; IGNACIO ESTELLA NORIEGA e Lidia GARCÍA-MERÁS: *Desacuerdos I: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Barcelona, Arteleku, 2004.
- CARTIERE, Cameron e Shelly WILLIS (eds.): *The Practice of Public Art*, Londres, Routledge, 2009.
- DUQUE, Félix: *Arte público y espacio político*, Madrid, Akal, 2001.
- FANEGO, Pablo: *A Cidade Interpretada*, Santiago de Compostela, Auditorio de Galicia, 2007.
- FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora; Magdalena MORA e Cristina PEÑAMARÍN: *Destrucción y construcción del territorio: memoria de lugares españoles. I Galicia y Madrid / proyectos visuales de Mireia Sentís y Rogelio López Cuenca*, Madrid, Editorial Complutense, 2008.
- FOSTER, Hal: *Diseño y delito*, Madrid, Akal, 2004.
- GARCÍA CORTÉS, J. M.: *Impasse 7. Ciudades negadas 2. Recuperando espacios urbanos olvidados*, Lleida, Centre d'Art La Panera, 2007.
- INNERARITY, Daniel: *El nuevo espacio público*, Madrid, Espasa-Calpe, 2006.
- JACOBS, Mary Jane: "Outside the Loop", en *Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago*, Seattle, Bay Press, 1995.
- KRAUSS, Rosalind: "La escultura en el campo expandido", en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- KWON, Miwon: *One place after another. Site-specific art and locational identity*, Cambridge, MIT Press, 2002.
- LACY, Suzanne (ed.): *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press, 1995.
- LIPPARD, Lucy: *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*, Nova York, New Press, 1997.
- LLANO NEIRA, Pedro de: *Wrong site. Arte y globalización*, A Coruña, Fundación Luís Seoane, 2008.
- MADERUELO, Javier: *La pérdida del pedestal*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1994.
- MADERUELO, Javier et al.: *Arte Público: naturaleza y ciudad*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 2000.
- EL MALESTAR urbano en la gran ciudad*, Madrid, Talasa Ediciones, Fundación COAM, 1998.
- MARCHÁN FIZ, Simón: *La condición postmoderna de la arquitectura*, Valladolid, Universidad, 1981.
- MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto: 1960-1974: Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna: Antología de escritos y manifiestos*, Madrid, Akal, 1997.
- MILLS, Deborah e Paul BROWN: *Art and wellbeing. A guide to the connections between community cultural development and health, ecologically sustainable development, public housing and place, rural revitalisation, community strengthening, active citizenship, social inclusion and cultural diversity*, Sydney, Australia Council for the Arts, 2004.
- MITCHELL, W. J. T. (ed.): *Art and the Public Sphere*, Chicago, The University Press, 1992.
- NOGUEIRA, Carme: *Nos camiños*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2008.
- SELWOOD, Sara: *The Benefits of public art. The polemics of permanent art in public places*, Londres, Policy Studies Institute, 1995.
- SOBRINO MANZANARES, María Luísa: *Escultura contemporánea en el espacio urbano: transformaciones, ubicaciones y recepción pública*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1999.

- VV. AA.: *Arte, experiencias y territorios en proceso*, Calaf, Manresa, Idensitat Associació d'Art Contemporani, 2007.
- VV. AA.: *Arte público. Actas. Arte y Naturaleza. Huesca 1999*, Huesca, Diputación, 2000.
- VV. AA.: *Arte público*, *Boletín Gestión Cultural*, n.º 16 (2008), Portal Iberoamericano de Gestión Cultural. (www.gestioncultural.org/gc/boletin/2008/bgc16-artepublico.htm [data consulta: 6/05/2011]).
- VV. AA.: *En portada: Arte Público Obra Pública*, Santiago de Chile, Ministerio de Obras Públicas, año 4, n.º 6 (xullo de 2007).
- VV. AA.: *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad, 2001.
- VV. AA.: *Ciudades Invisibles*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998.
- VV. AA.: *Poéticas del lugar. Arte público en España*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 2001.

Hemerografía

- DEUTSCHE, Rosalyn: "Uneven Development: Public Art in New York City", *October* (inverno de 1988).
- GARCÍA ESPUCHE, Alberto: "The re-conquest of public space", *Topos*, n.º 33 (diciembre de 2000).
- GENER, Mónica: "Arte en lugares públicos", *Cimal. Arte Internacional*, 2ª etapa, n.º 54 (2001).
- PIZARRO, Esther: "Administración y regulación del arte público: agencias (el modelo estadounidense)", *Cimal. Arte Internacional*, 2ª etapa, n.º 54 (2001).
- ARTE CONTEXTO. Dossier: *Ciudad, Arquitectura y Sostenibilidad*, Madrid, n.º 28 (2010).
- ART NOTES. *Revista Internacional de Arte. Arte: Espacio Público?*, Santiago de Compostela, n.º 3 (2005).
- EXIT BOOK. *Arte Público*, Madrid, Olivares y Asociados SL, n.º 7 (2007).
- EXIT EXPRESS. *La ciudad: Propuestas para el cambio*, Madrid, Olivares y Asociados SL, n.º 50 (2010).

Bibliografía web

- www.ub.es/escult/1.htm
- www.communityarts.net/
- <http://madridabierto.com/>
- www.artacidade.org.br/
- www.artsjournal.com/aestheticgrounds/
- www.art-espace-public.c.la/
- www.gestioncultural.org/gc/boletin/2008/bgc16-artepublico.htm
- www.atributosurbanos.es/

CURRÍCULOS

Simón Marchán Fiz

Catedrático de Estética e Teoría das Artes na Facultade de Filosofía (UNED, Madrid). Con anterioridade foi profesor de Teoría das Artes e Historia da Arte Contemporánea na Sección de Arte da Facultade de Xeografía e Historia (Universidad Complutense e Autónoma, Madrid), profesor titular de Estética y Composición na Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, catedrático desta materia baixo a mesma denominación ou de Estética y Teoría de las Artes nas ETSA das Palmas e Valladolid, así como director do Departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura e decano en ambas as facultades. Licenciado e doutor en Filosofía y Letras pola Universidad Complutense, ampliou estudos de estética e arte contemporánea na Universität zu Köln e na Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. Conferenciante e profesor visitante en numerosas institucións e universidades españolas e estranxeiras. En 2002 foi distinguido coa Cruz de Oficial da Orde do Mérito da República Federal de Alemaña. No ano 2007 foi elixido Académico de Número da Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Entre as súas publicacións destacan as seguintes obras sobre estética e teoría da arte e da arquitectura: *Del arte objetual al arte de concepto* (1972, 1974), *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna* (1986, 2001), *La arquitectura del siglo XX* (1974), *La condición postmoderna de la arquitectura* (1981), *Contaminaciones figurativas* (1987), *La historia del cubo. Minimal Art y Fenomenología* (1994), *Fin de siglo y los primeros ismos del XX* (1994, 2003), *Las vanguardias históricas y sus sombras* (1995, 2002), *Las vanguardias en las artes y la arquitectura* (2001), *Las "Querellas" modernas y la extensión del arte* (2007) e *La metáfora del cristal en las artes y la arquitectura* (2008).

Sophie Hope

O traballo de Sophie Hope reflexiona sobre as incertas relacións que se establecen entre arte e sociedade, reflexión que para ela implica definir o xeito de declarar a súa política mediante a práctica, repensar o que significa que a un lle paguen por ser crítico e deseñar tácticas que permitan poñer en dúbida as nocións de autoría.

Desde a cofundación da sociedade de comisariado *B+B* en 2000, continuou a súa práctica independente con proxectos recentes en Holanda, nunha área residencial do sur de Londres e na embaixada cultural austríaca. Sophie Hope tamén se dedica á escritura, ao ensino e a impartir obradoiros, tratando as cuestións de arte pública, a política da arte socialmente comprometida e o comisariado como práctica crítica.

Pódese consultar máis información en www.welcomebb.org.uk

Francesc Muñoz

Doutor en Xeografía e profesor na Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). Especializouse en urbanismo, paisaxe, planificación urbana e deseño de estratexias territoriais. Participou como experto en misións do Consello de Europa referidas a esas cuestións e foi profesor invitado en universidades estranxeiras (Francia, Italia, Eslovenia, Portugal ou Reino Unido), onde publicou textos sobre a transformación das paisaxes urbanas e metropolitanas.

O seu último traballo é o libro *urBANALización: Paisajes Comunes, Lugares Globales* (Gustavo Gili, Barcelona, 2008). Actualmente, dirixe o Observatori de la Urbanització e o programa de Máster d'Intervenció i Gestió del Paisatge da Universitat Autònoma de Barcelona.

Nelson Brissac

Filósofo, traballa en cuestións relativas á arte e ao urbanismo. É organizador e comisario de Arte/Cidade, un proxecto de intervencións urbanas en São Paulo desde 1994.

Mestre en Filosofía pola Pontifica Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), 1983; investigador visitante na Columbia University, Nova York, 1984; doutor en Filosofía pola Universidade de París I – Sorbonne, 1986; profesor da UNICAMP, IFCH, 1989-91; profesor do Departamento de Comunicación e Semiótica da PUC-SP, 1992-2005; profesor do curso Tecnologías da Inteligência e Design Digital, da PUC-SP, 2006.

É autor das seguintes publicacións: *A sedução da barbárie* (1982), *Cenários em ruínas* (1987), *América* (1989), *Paisagens Urbanas* (1996), *Arte/Cidade. Intervenções Urbanas* (2002) e *Paisagens Críticas. Robert Smithson: arte, ciência e indústria* (2010).

Comisariou proxectos artísticos no espazo urbano: *Arte/Cidade. A cidade sem janelas* (1994), *Arte/Cidade. A cidade e seus fluxos* (1994), *Arte/Cidade. A cidade e suas histórias* (1997), *Arte/Cidade. Zona Leste* (2002). E as exposicións: *A cidade e o trem / O cinema e o trem* (1995), *Intervenções Urbanas. Exposição de projetos* (1997) e *Arte/Cidade. Exposição de projetos. 3 Bienal de Arquitetura de São Paulo* (1997).

Rogelio López Cuenca

Licenciado en Filosofía e Letras, dáse a coñecer na década dos oitenta con obras como *Poesie pour le poivre* (1986) e cos seus traballos dentro do grupo Agustín Parejo School con intereses próximos ás teorías das vangardas históricas rusas como o Cubo-futurismo e o Construtivismo.

A súa obra reflicte un nidio compromiso social dentro dunha estética pop. Cunha clara intención política, o seu traballo defínese por un hábil manexo das linguaxes do mundo contemporáneo e a apropiación e relectura de imaxes cotiás ou procedentes dos medios de comunicación masivos, a través dos cales efectúa unha análise da construción da identidade e da produción de ideoloxía; unha aceda crítica, que non deixa por iso de ser sutilmente irónica e poética, combinando estratexias narrativas propias tanto da literatura como das artes plásticas e da publicidade comercial.

Realizou numerosas exposicións individuais como *Du coté de l'U.R.S.S.* (1985), no Colegio de Arquitectos de Málaga; *Picasso par Picabia* (1986), unha performance no Centro Georges Pompidou de París; participou no Pavillón de España da Expo'92 de Sevilla (ano en que recibiu o Premio Andalucía de Artes Plásticas); *Do not Cross Art Scene*, Kunsthalle Basel (1990); *La sortie des usines*, CaixaForum Barcelona (2005); ou *Hojas de ruta*, Museo Patio Herreriano, Valladolid (2008).

Realizou intervencións en espazos públicos de numerosas cidades de Europa e América e participou nas bienais de arte contemporánea de Johannesburgo (1994), Manifesta 1 en Rotterdam (1996), Lima (2002), São Paulo (2002) e Istambul (2003). Pódese consultar máis información en www.malagana.com

Pablo Gallego Picard

Obtén o título de arquitecto pola ETSA de Madrid en 1993. Entre a súa formación destaca a experiencia en estudos de arquitectura, como os de David Chipperfield Architects ou Stan Allen, a realización de prácticas de cine cos Doyle Brothers na Panico Film School e co estudio do realizador Jeff Scherr. Cursou estudos nas Escolas de Arquitectura, Artes Visuais e Cine da Universidade de Columbia.

É profesor no Departamento de Proxectos Arquitectónicos e Urbanismo da ETSA da Coruña, e coeditor da revista de arte e arquitectura *O-monografías* (ed. Actar). Impartiu conferencias en numerosos congresos. Publica, de forma individual e en colaboración, a serie de libros sobre fotografía e arquitectura *Terra* (ed. COAG). Foi finalista do Premio Luis Ksado de fotografía.

Formou parte do Pavillón Español da Bienal de Venecia de Arquitectura 2002 e participou na XXX Bienal de Arte de Pontevedra. Expuxo de forma individual a obra *Un Viaje Por... deriva I* na Fundación Torrente Ballester (Santiago de Compostela), en Arquerías de Nuevos Ministerios (Madrid) e na nova sede do COAG (Vigo).

Xosé Manuel Rosales

Arquitecto superior pola ETSA da Coruña, é profesor asociado dese mesmo centro e catedrático de Ensino Secundario. Completa a súa tarefa docente coa participación en numerosos cursos de formación do profesorado, así como en congresos e seminarios.

Como arquitecto realizou un total de oito proxectos en solitario e outros seis en colaboración, estes con colegas como Javier Vizcaíno Monti, Javier Rivas Barros ou Gonzalo Crecente Maseda.

Participou nas exposicións colectivas *Arquitectura institucional en Galicia, Tradición e deseño, Arquitectura recente e Lugar, memoria e proxecto*. A súa obra foi merecedora de distintos galardóns.

Dende o ano 2000 é coordinador do *Proxectoterra*, proxecto didáctico do COAG dedicado á elaboración de materiais didácticos sobre arquitectura e territorio para o alumnado das distintas etapas da educación obrigatoria. En 2009 coordinou tamén o monográfico n.º 44 da *Revista Galega de Educación*, titulado *Xentes, espazos e lugares*.

Javier Tudela

Licenciado en Belas Artes pola Euskal Herriko Unibertsitatea e doutor en Filosofía pola Universidad Autónoma de Madrid, é profesor do Departamento de Escultura da Universidade de Vigo. Impartiu conferencias en numerosas universidades. Como artista e investigador centra o seu traballo no desenvolvemento de procesos e proxectos artísticos dende os paradigmas da complexidade, nas relacións entre creación e investigación e no espazo público.

Nos últimos anos realizou diversas exposicións individuais e colectivas, así como proxectos de colaboración entre artistas. En 2005 foi seleccionado no I Certamen de Intervenciones Artísticas en Espacios Públicos en Navacerrada (Madrid). Cabe tamén destacar a intervención no Jardín do Centro ocupacional para disminuídos psíquicos de Lakua (Vitoria) ou na mina Menerillo, no concello de Ojos Negros (Teruel).

Sobre a arte e o espazo público publicou *Monumento... Arte público y pedagogía, Fóra fai frío (fff)* e *Producción y gestión de las intervenciones artísticas en los espacios públicos*.

MEMBROS DA SECCIÓN DE CREACIÓN E ARTES VISUAIS CONTEMPORÁNEAS

Camilo Franco

Correspondente cultural de *La Voz de Galicia*. Crítico cultural e escritor. Como narrador publicou *A lúa no cénit e outros textos* (Edicións do Castro, 1988); *En malos pasos* (Edicións Xerais, 1995); *Por conto alleo* (Galaxia, 2003); *Palabras contadas* (Xerais, 2007). Comisariado de *Paralelo 42* (Casa da Parra, 1989) e de *Palabras contadas* (Fundación Luís Seoane, 2007), sobre os relatos do libro do mesmo título.

Federico López Silvestre

Profesor de Historia das Ideas Estéticas na Universidade de Santiago de Compostela (USC) e premio extraordinario de doutoramento cunha tese dedicada á paisaxe. Entre as súas publicacións destacan *El paisaje virtual* (2004), *Os límites da paisaxe* (2008) e *A emerxencia da paisaxe* (2009) e, como editor, *Nuevas visiones del paisaje* (2006) e *Paseantes, viaxeiros e paisaxes* (2007). Dirixiu e participou en proxectos financiados e en congresos sobre as paisaxes contemporáneas. Codirixe, con Javier Maderuelo e Joan Nogue, a colección “Paisaje y teoría” da Editorial Biblioteca Nueva (Madrid) e, con María Luísa Sobrino, o Máster de Arte, Museoloxía e Crítica Contemporáneas da USC.

Carme Nogueira

Licenciada en Belas Artes pola Universidad de Salamanca e doutora pola Universidade de Vigo. Foi profesora asociada e investigadora nesta última universidade e bolseira na Hochschule do Kunst (Berlín). É autora do estudo *La representación como puesta en escena: para una teoría de la mirada* (Alfons el Magananim, Valencia, 2001), sobre a confluencia entre a arte e o espectador nos modelos de representación posthistóricos.

Antón Patiño

Artista visual. Desenvolve o seu traballo a partir da investigación pictórica con exposicións en distintas cidades: París, Hamburgo, Amsterdam, Barcelona, Estocolmo, Madrid, Nova York, Bordeos, Stuttgart. Autor de varios libros de aforismos: *Xeometría líquida*, *Caosmos* e *Mapa ingrávido*; do cómic experimental *Esquizoide* e do libro de poesía *Océano e silencio*. Tamén publicou ensaios sobre Urbano Lugrís, Reimundo Patiño, Uxío Novoneyra e Lois Pereiro. O seu libro máis recente é *Escritos de un sonámbulo*, publicado no selo editorial Caballo de Troya.

Seve Penelas

Licenciado en Historia da Arte, especialidade de Arte Contemporánea, pola Universidade de Santiago de Compostela en 1991. Comisario de exposicións, crítico de arte e colaborador en diferentes medios de información. Entre os anos 2000-2009 foi editor adxunto e colaborador habitual da editorial EXIT. Profesor de Arte Contemporánea no Istituto Europeo di Design (IED) entre 2001-2008, na actualidade é docente no Máster de Arte, Museoloxía e Crítica Contemporáneas (USC).

Natalia Poncela

Licenciada en Historia da Arte pola Universidade de Santiago de Compostela, centra as súas actividades profesionais na creación visual contemporánea, nomeadamente no eido editorial exercendo como historiadora e crítica de arte en distintos medios e institucións. Como redactora xefa, coordinou a revista internacional e bimestral *ART NOTES*, entre 2004 e 2010. Conta con experiencia no eido comisarial, con mostras como *Trompe-la-mémoire. Dispositivos de temporalidade e posta en escena* (Fundación Luís Seoane, 2000). Desde 2008 é docente no Máster de Arte, Museoloxía e Crítica Contemporáneas organizado desde a Universidade de Santiago de Compostela. Colabora como crítica de arte na Radio Galega no programa *Diario Cultural* desde 2006.

Miguelanxo Prado

Comezou na pintura e a finais dos setenta iniciou a súa andaina no cómic coa participación en 1979 na fundación do fanzine *Xofre*. Colaborou en revistas como *Creepy*, *Comix Internacional* e *Zona84*. En 1985 publicou *Fragmentos da Enciclopedia Déléfica*, ao que seguiría *Stratos* en 1987. En 1990 publicou o seu álbum *Trazo de xiz*, que obtivo repercusión internacional. Con guións alleos realizou bandas deseñadas como *Pedro e o lobo* ou a serie *O manancial da noite*. Foi o creador do Xabarín da TVG e dos personaxes da serie *Os vixilantes do Camiño*. En 1998 foi requirido pola factoría americana Dreamworks para deseñar os personaxes da serie de animación *Men in Black*. Ese mesmo ano entrou a dirixir a revista sobre banda deseñada *Eclipse*, editada pola Consellaría de Cultura e da que só saíu un número. En 2003 viu a luz a súa colaboración co famoso guionista de Sandman, Neil Gaiman, no libro colectivo *Noites eternas*. En 2004 publicou *La mansión de los Pampín* e en 2007 realiza *De Profundis*, unha película de animación que dirixiu, escribiu e debuxou. Desde 1998 dirixe o salón *Viñetas desde o Atlántico*. Obtivo numerosos recoñecementos e premios en certames e festivais nacionais e internacionais.

Carlos Rosón

Arquitecto e coleccionista pontevedrés que impulsou a Fundación Rosón Arte Contemporánea. Esta fundación, inaugurada en 2007 e con sede en Pontevedra, ten como finalidade principal o apoio á arte e á cultura mediante a realización de proxectos e actividades que incentiven a creación artística. É depositaria dunha colección privada de máis de 250 obras de 140 artistas nacionais e internacionais.

María Luísa Sobrino

Catedrática de Historia da Arte da Universidade de Santiago de Compostela, na que vén desenvolvendo o seu traballo desde 1980. O seu labor investigador diríxese cara á área da arte contemporánea tanto no referente ao ámbito galego como internacional. Participou en numerosas publicacións sobre a historia da arte galega e comisariou distintas exposicións. Entre as súas publicacións sobresaen: *O cartelismo en Galicia*; *Escultura contemporánea no espacio urbano. Transformacións, ubicacións e recepción pública*; *Escultecturas Margivagantes. La Arquitectura Fantástica en España*; *Nuevas visiones del paisaje. La vertiente atlántica*. É autora de catálogos de exposicións como *Seoane e a vangarda internacional: os seus mestres, os seus amigos*; *A creación do necesario. Aproximacións ao deseño do século xx en Galicia*; *Galicia en Cartel. A imaxe de Galicia na cartelaría turística*; “A renovación da pintura galega” en *A Galicia Moderna. 1916-1936*. Dirixe *Quintana*, revista do Departamento de Historia da Arte da USC, e é membro do Padroado do Centro Galego de Arte Contemporánea.

