

galicia

Unha cultura para un novo século

Consello da Cultura Galega 1983-2008

A creación e a imaxe

Margarita Ledo Andión

A imaxe dunha man de máis de trinta mil anos descuberta o 18 de decembro de 1994 en Ardèche, Francia, talvez sexa esa primeira imaxe que fai que confiemos, sempre, na espera. Unha man que escolle o muro dunha cova para se fixar, *la grotte Chauvet*, e que escolle a escuridade para perdurar. Unha man-obxecto que se alonga no oco, para deixarse baleirar nunha superficie colorada. Unha man que atravesa o vango como experiencia de creación da súa inscrición: pousar a man. Un molde construído no momento da acción e que dura o que dura a acción. Un molde soamente pensado, un *index* que persegue o dobre como imaxe e que lle outorga a esta un papel de rastro, de legado, de aparición fronte da desaparición.

Unha imaxe autoral e comunal, onde quen a fai é quen olla para ela nese momento de fascinio, intre único para lembrar, para memorizar, e que pasará a soerguer o desexo de ver. Unha persoa (entendan que me resulte raro falar en homínido, ou mesmo en home) que produce un acto fundacional e en facéndoo sábese espectadora de si mesma e da súa marca grupal: a man que produce outra man e xera formas de pensamento, formas e pensamento.

É esta a primeira sensación que tiven cando ollei a imaxe que nestes 25 anos expresa esta relación entre a obra e o acto creativo que representa un "nós", que acolle valor pola posta en escena, polas expectativa que esperta e que reclama, de seu, un espectador. Penso nunha icona que é, ao mesmo tempo, unha imaxe de perda e unha imaxe de recoñecemento, unha desaparición, o mar, e unha aparición: NUNCA MÁIS.

DO RECTÁNGULO NEGRO AO RECTÁNGULO DO FUSILAMENTO NO CAMPO DA RATA

Para vermos dende o seu interior, para procurarmos aqueles elementos –visíbeis e, sobre todo, invisíbeis– que a fan emerxer nun espazo e nun tempo co estatuto da *imago*, imos achegar o rectángulo negro –Malevitch, Malevitch–, esa materia que compón NUNCA MÁIS, a un esquema clásico que serve para discernir na imaxe visual o modo en que se articulan tres presenzas, tres clases de signos cun valor desigual, para facer da imaxe un lugar no que compartir a visión e tamén a interpretación da visión: *Index, icona e símbolo*. En curto, o *index* deberá trasladarnos a idea de contacto material; a icona, o de semellanza a un outro real; o símbolo, un significado construído dende unha cultura, dende unha sociedade, dende a imaxe (o rectángulo negro cunha banda diagonal azul) para ir cara á realidade. Como albo, activar o xogo de contrarios co branco orixinario da bandeira, o referente, para lle dar corpo ao desexo coa nosa mirada.

Así, un mundo que se chama Galiza cun símbolo que fixou na banda diagonal azul encol o máis diáfano dos lugares, un territorio representado no brancor, é un mundo-mar invadido pola peste negra, un territorio-mar atacado sen que funcionasen as alertas. E ten a marca dunha man, dun brochazo executado por unha man, que nos fai dar o paso do real ao posíbel, que nos fai partillar a necesidade de actuar.

O que abraia desta imaxe interminábel é a súa complexidade estrutural, a súa gran carga comunicativa, a mestría de facernos crer nas nosas mans. Emporiso me atrae tanto como materia de análise, como couso para diseccionar. ¿É unha icona? Serao, de se asemellar ao referente que quere representar: a "maré negra". Pola súa forma é un símbolo cuxo significado, acordado e transmitido, é unha convención: a bandeira da nación, do "nós". ¿Mantén a relación directa co obxecto, a pegada indicial do seu modelo? Mantena como proceso duplo que reconstrúe a nosa imaxinación ao recoñecer a pegada do negro sobre o branco, e tamén o trazo dunha acción: o brochazo que recupera o branco ao escribir NUNCA MÁIS.

É un símbolo que se sobrepón a outro símbolo –a bandeira galega– porque os dous non poden existir a un tempo. É unha mensaxe tan contundente que co brochazo anuncia a súa desaparición mentres deixa albiscar unha feliz re-aparición: o brancor da bandeira.

¿Terma, esta acción, dese invisíbel, dese non representábel que é o desexo de te "volver ver"? Teño para min que si. O que se quere, o país que se quere, a posibilidade de dicirlle a un terceiro, para falar da relación co obxecto amoroso: –Quéreo coma min, está xusto no quiasma desta acción. Despois da brevidade do fascinio que esperta a visión do obxecto amoroso, despois da súa desaparición, chegará o momento da reconstrución, e canda el a apropiación do discurso dos outros –que tan ben fixo Barthes–, as fendas, o desasosego, o desexo que os outros souberon expresar facendo esas obras que se lles asemellan.

Porque na súa simplicidade, nesa fasquía do obvio, reside tamén a súa capacidade de enunciar e de denunciar, de darnos a ver e a comprender, para alén de todo un repertorio de posíbeis usos aos que a súa forma se adapta como luva sedán e que se mostrou na aplicabilidade lisa a todo tipo de cousos, de espazos e de materiais. Do cartel á insignia de lapela, do paraugas á camisola. Recoñecíbel a primeira vista, non é doado esquecer ese envés da bandeira que virou en negra.

Vou continuar esta viaxe nun mundo que se chama Galiza e a través da relación que se constitúe entre a creación e a imaxe, cun libro baixo o brazo por toda equipaxe, *Homo Spectator,* de Marie José Mondzain, mais a consigna que canda ela nos convoca a pensar que se no seu albor o espectador (da cova Chauvet, en honra dun dos espeleólogos que fai a descuberta en Ardèche) é o home mesmo, a morte do espectador (na que estamos inmersos) é a morte da humanidade. Por iso cómpre reunir outra volta o acto de facer co de ver. E ese encontro aconteceu acó arredor da marea humana que mobilizou, no curto tempo dunha pálpebra que abre e pecha o ollar, a marca NUNCA MÁIS. E ese encontro tamén se deu cunha imaxe outra ben diferente da anterior, unha imaxe apenas descifrábel, a imaxe de fusilamentos despois do golpe militar que hoxe retorna transformada en rastro indicial, en icona e en símbolo da loita pola defensa da legalidade republicana, asenta na pedra de gran dun Monumento tamén autoral, tamén comunal, que se ergue aló, ao pé da Torre de Hércules. Contra o mar.

Porque a carón dunha imaxe identitaria ben doada de descodificar e de deixar pasar, dunha imaxe con tanta pegada (cun plus de boas formas) como a de NUNCA MÁIS agromou unha outra visión, a da imaxe que manca e que falta, a da que se ensume e lle dá corpo á memoria histórica, aquela imaxe que nunca existiu porque o Poder ten o poder para facela desaparecer. O exemplo maior entre nós desta caste de imaxes é a foto dunha escena de fusilamentos no Campo da Rata, a única que arestora coñecemos, rescatada e incrustada no memorial que se inaugurou, so iniciativa do Ateneo Republicano, a comezos do século XXI, nese mesmo lugar. Esta imaxe, que tamén pasa a encher un outro oco no espazo de nós, é o rexistro dunha execución, o 23 de outubro de 1936. O acto mesmo de produción deste documento é, por si mesmo, un acto fundacional, o rescate duns corpos condenados á morte para ser rastro, para devir proba, para ser memoria. A foto foi feita polo fotógrafo de Ribadeo Pepe Sáez cando estaba facendo garda nunha garita da polvoreira das Adormideiras, en Santo Amaro, explica un texto manuscrito nun sobre, que deseguido engade: "Trátase dos fusilamentos da tropa sublevada en outubro/36. O autor fixo un croquis da situación. Os soldados, obrigados a presenciar as execucións, están desarmados por medo a que se amotinasen. Detrás, á esquerda da foto, hai unha batería de metralladoras, por se os soldados se amotinaban".

Trátase do sobre que con cuño de 21 de setembro de 1988 recibe Xosé Díaz en Sargadelos. No interior unha curta nota de Daniel Cortezón para dicir que é unha foto facilitada polo seu autor, que é tamén autor do esquema en que se dispoñen cada un dos diferentes elementos que conforman a escena, cos condenados a morte de costas ao mar: "Fai con ela o que queiras", conclúe o escritor.

En folla á parte, á máquina, sen asinar, o texto e o esquema do fotógrafo de Ribadeo, que traducimos do castelán: "Ao fracasar un levantamento que se organizara conxuntamente nas catro capitais de provincia de Galicia, aos dous ou tres días comezaron os fusilamentos".

Anos despois, en 2001, esta foto, a única foto que talvez exista dos fusilamentos, incorpórase como material ao grupo escultórico que Isaac Díaz Pardo concibe para o Campo da Rata. Unha imaxe que temos que ollar, unha imaxe que nos fai pensar na importancia dun acto tan simples como tirar unha fotografía na que tamén existe unha banda diagonal, o camiño, un camiño que nos conduce ao *studium*, ao máis descritivo, a un grupo de persoas apenas discerníbeis conformando un rectángulo, que ollan cara á liña de sombra contra o mar, cara ao *punctum*, cara á creba que adoito nomeamos emoción, onde en plano e contra plano asistimos á posta en escena borrosa dunha execución.

Unha imaxe coa que nos liberamos e tamén coa que nos acusamos a nós mesmos de sermos condenados ao papel de mirar. Unha imaxe, o seu rastro na foto, e o corpo do outro que te atinxe como morte dun incerto corpo comunal que tamén trouxo a aniquilación sobre esa humanidade que é o "nós": Manuel Ovelleiro Meijide, Luis López Gómez, Manuel Ferreiro Novo, Luís Neira Suárez, Juan González Horta, Manuel Seoane Díaz, Antonio Barreiro Menéndez, Fernando Negreira Sánchez[1].

Imaxes coma esta, arrincadas ao inimaxinábel. Imaxes que poboan as fibelas que van entrenzando os fragmentos, os anacos do corpo desmembrado como metáfora do corpo social tamén en anacos.

O proceso, o valor da obra no momento en que se produce, non como monumento, nin sequera como acervo (procurade todos os ecos: Muntadas, Wodiczko, Esther Gerz); a obra como momento de existencia: velaí o senso do documento como relación ontolóxica co querer "volver ver".

[1] Cada 14 de abril o Ateneo Republicano de Galicia convócanos no Campo da Rata. Débolle a Carlos Díaz e a Alicia Castro a primeira noticia desta imaxe e agora a Cándido Barral e a Díaz Pardo, a información precisa que, asemade, podemos completar co libro de Luis Lamela.

Relembrar máis que representar, esta función singular da foto acada nesta icona do Campo da Rata un insubstituíbel valor de seu.

Images, malgré tout, titula Didi-Huberman o libro sobre un outro inexistente, 1944, Auschwitz, para reflectir sobre os catro negativos fotográficos que se lle arrincaron ao inferno do campo de exterminio e para peneirar no modo en que estas catro fotos desmantelan a gran maquinaria da desaparición das trazas, das imaxes e das palabras, da posibilidade de contar que os nazis planearan. Cómpre, xa que logo, recobrar o sentido propio deste tipo de imaxes máis alá do seu papel-testemuño e cómpre facérmonos conscientes de que non soamente temos a obriga de as ollar, se non de asumilas e de render contas de imaxes coma estas, imaxes do inferno.

Da mesma maneira, tamén nós debemos tentar imaxinar o que foi a guerra, recobrar a capacidade da fala sobre os actos na guerra, saber que hai cousas das que nunca teremos imaxes –como a da rapaza tiroteada pola Garda Civil na praza de Castroverde porque non di por onde anda fuxido o seu amigo– pero que cómpre termar da posibilidade do brochazo que desvela, e canda o brochazo da posibilidade de construír imaxes mentais e de recuperar o sentido do rastro para alén de aprender a deixarmos sinais e a confrontar a creatividade co mundo sen palabras e sen imaxes que o terror precisa para se manter.

Á valía constituínte do acto de ollar, de querer ollar, achegámoslle a actitude dalgúns autores que como Godard ou Burgin fan que nos fixemos en por que lembramos o que lembramos de determinadas obras e mesmo por que, nun período determinado, un autor, unha autora, fai esta e non esoutra obra. No meu caso, xunto con outros casos, son os filmes-memoria mais a esixencia de entrar nos arquivos ou mesmo na esculca de determinados fotogramas que poidan agachar, aló, o *punctum*. Co invisíbel a latexar nalgunha fita, coa pegada tenue noutras fitas, asumíndome como autora-espectadora tecín parte dos meus máis queridos materiais e un rastro comunal co que entramos ambas as dúas, eu e a outra persoa expectante, en relación. Fíxeno cos anacos de *Galicia-Finis Terrae* de Velo, experimenteino na construción de *Lavacolla,1939,* leveino até un sen fin de solucións nos filmes *Santa Liberdade*, ou *Liste, pronunciado Líster*, entre outras creacións.

DA RAZÓN PARA A IMAXINACIÓN

Ancorada nas dúas imaxes que veño de observar –negro no branco, branco no negro–, procuro no campo do pensamento a acepción que teñen, nesta sorte de exercicio exploratorio, palabras como creación, como imaxe, como imaxinario, como imaxinación. E cito agora o escritor, cineasta e quebequés Pierre Perrault, en canto advirte que os pobos nacen da memoria e que á memoria non lle falta imaxinación. Os pobos nacen do que deciden que deben lembrar e nesa decisión entra, cun rol fundador, a imaxinación.

É común, na tradición europea, entender o acto creativo como inaugural, como un acto de escolla e como un acto non convencional, como algo de novo que ten o seu lugar nun futuro aínda sen labrar. E se esta tradición é tamén a nosa, no caso de Galiza o seu valor é ontolóxico, xa que vai permitirlle á intelixencia con corpo e con imaxinación (Murguía, por exemplo) constituír un territorio en nación política e cultural.

En termos de creación de imaxes, a renovación de linguaxes, a experimentación con materiais, os achados expresivos, son en si mesmos, no interior desta mesma tradición, un don. E tamén é común

aporlle ao termo creación o valor da invención. Neste senso, o termo autoría esixe sempre a alguén que recoñeza esa autoría, alguén que dea fe da invención e que, polo xeral, é unha institución pública, corporativa ou de presión.

Para alén do devandito, a imaxe adoito terma dun imaxinario que ten como obxectivo permitir que avanten as expectativas dun autor en que se expresa para un outro do que el mesmo forma parte, ese invisíbel que en algures nomeamos crenza, que no concreto resumimos como empatía e que acaba por ser unha trabe mestra na construción dunha cultura de nación, comunal e insubmisa, como definiu Novoneyra a poesía.

¿Cal será o papel da imaxinación nun ámbito que designamos, dende eles e elas, Cultura Galega, un ámbito no que se convocan os dous termos que estamos tentando pór en relación, imaxe e mais creación?

Se lle retiramos parte dos sobexos que no transcurso da historia foi multiplicando até o punto cero o sentido da palabra imaxe, a imaxe que nos interesa será a que *dá a ver*. E para dar a ver a imaxe precisa dunha certa distancia, dunha certa *aura*, de soerguer un espazo e un tempo singular que non é se non que a relación, tan preto/tan lonxe, que establece co espectador. Tan preto, por partillar o mesmo sistema cultural que articula a comprensión, que fai de nós seres con imaxinación; tan lonxe, que nos resulta inexplicábel, inagardado, sen final, e ficamos xusto prendidos do intervalo entre o antes e o despois da visión.

Autores como Mark Johnson sosteñen que, ao contrario do pensar xeral herdado do Romanticismo, creatividade e fantasía só son un aspecto da imaxinación. Deste xeito, ao facer xenealoxía localiza en Kant o primeiro ensaio para fundir os dous enfoques centrais ao redor da imaxinación: o que a relaciona coa arte e coa creatividade e o que a considera unha facultade que conecta percepción e razón.

O problema principal herdado por Kant, insistirá Johnson, non consistiu en explicar a imaxinación como a capacidade de formar imaxes, evocalas na memoria e relacionalas de acordo con pautas regulares, se non en esclarecer o xeito segundo o cal as estruturas da imaxinación poden constituír a nosa experiencia (obxectiva) e a imaxinación pode resultar creativa. O noso degoiro oriéntase xa cara á análise da fenda entre razón e emoción que afirmaran as Luces e espertase o interese noso pola crítica das dicotomías (ciencia/arte, cognición/emoción, corpo/mente...) até situarnos nun novo modo de ver o papel da imaxinación como a capacidade nosa para organizar representacións mentais, con funcións que atinxen ao significado, a comprensión, os modo de argumentación e a comunicación.

Na escolma que Mark Johnson realiza de determinadas posicións kantianas e da súa filosofía crítica arredor dos lindes da razón humana, localízanse algunhas constantes que, de seguro, nos explican o que de común nomeamos imaxinación como un dos fundamentos da experiencia e da significación, para alén de recoñecerlle funcións que se expanden da reprodución (ou a capacidade para formar representacións unificadas ao longo do tempo) á creación, dos xuízos reflexivos a propósito das representacións e a elaboración de novas propostas. E así entendida, a imaxinación que reproduce, mantén, media, e libera de regras, tamén nos conduce a comprender como ao seu través se activa a empatía, a capacidade mobilizadora e o paso á memoria de certas imaxes. Así entendida, a imaxinación desenvolve un papel que serve tanto á capacidade de unificación da conciencia a través do tempo como á de mediar entre a abstracción e a sensación.

E mentres os aspectos máis dilemáticos seguen en aberto (algo que está controlado por leis está, ao mesmo tempo, libre de lindes para permitir suscitar, crear propostas autoriais) poderemos gozar dunha teoría (pos-Kant) da imaxinación que incorpora os camiños no que descompomos a experiencia en categorías xenéricas, os tipos de esquemas básicos e as súas complexas interrelacións e que nos levan até as proxeccións metafóricas, é dicir, cara a un eido de novas conexións e significados onde a metonimia (o atributo polo todo) e a sinécdoque (a parte polo todo) van darnos que ver. O exemplo tíroo dun dos achados deste autor e fágoo servir como o meu particular tributo a este modo de facer avanzar o coñecemento: "As estruturas da imaxinación forman parte do que se comparte cando nos entendemos entre nós, e somos quen de comunicarnos no seo dunha comunidade".

Somos quen de comunicarnos no seo dunha comunidade: Galiza. Retornamos a este paradigma que foi a imaxe da plataforma NUNCA MÁIS. E canda el a nosa propia experiencia con este obxecto visual no que se unen os contrarios, ou o branco ou o negro, para incitarnos á escolla, para advertirnos que só existe unha posibilidade de escolla, o primeiro acto creativo dende a Nova Visión, un acto –a partir de Truffaut– que irá rematar por se asemellar co seu autor.

O intervalo, o que pasa entre dúas imaxes e que fai que esas dúas imaxes collan sentido, o intervalo entre a bandeira e a marca NUNCA MÁIS, a identidade dun movemento "sen papeis" que substitúe o monumento, as institucións, aínda que sexa no tempo en que unha pálpebra abre e pecha –para ver a un tempo–, en que unha papoula abre e pecha –para advertir a noite e o día–, en que unha onda abre e pecha, para luír na area negra.

O real, o territorio de Galiza, faise visíbel mediante un obxecto doado de recoñecer, de levar canda ti ou de facer ver: a bandeira branca e azul. Claro que, como todo símbolo, densifica o seu significado e esixe do espectador verse nel representado. No caso de Galiza e, para alén dun legado cun sobexo de polisemia que lúe no ritual cotián, na romaría, na morriña e no degoiro de pertenza, a bandeira-obxecto esixe unha aprendizaxe que terá que ver con determinado ideario e con estar disposto a pensar que exista, talvez, un sentido para determinadas intervencións. Leva pois, canda si, a marca da protesta e un certo vínculo ancestral. Neste senso, o obxecto escolleito para empurrar a unha acción, para unha resposta física –manifestar a disidencia– non pode ser mellor. Igual que a relación que se establece entre trazo (outra acción) e negación, entre os modos lexicais e enactivos en vínculo co modo visual que é, dalgún xeito, o que lle dá soporte ás conexións.

No tempo en que entre nós circulou a contra-bandeira, este obxecto pasou a formar parte das mostras que analicei nas aulas de Teoría da Comunicación Visual. A partir da lectura aplicada que John Walker fai das tres clases de signos (os devanditos *index*, icona e símbolo) do filósofo e semiótico norteamericano Peirce, para sacar á tona algunhas razóns que fan dunha imaxe unha imaxe que funciona en relación ao espectador, Walker escolle unha situación de choque: na Inglaterra dos anos sesenta, unha atraente muller, Myra Hindley –dende aquela no cárcere– foi a amante e cómplice dun torturador e asasino en serie de nenos e nenas. Na Inglaterra dos anos noventa un pintor, Marcus Harvey, presenta no salón de outono da Royal Academy unha obra de gran formato, *Myra*, que parte dunha foto-matón da asasina de nenas e nenos, tirada nas dependencias policiais, foto que no seu momento publicara a prensa.

Diante da peza do pintor Marcus Harvey a reacción dunha parte do público foi de absoluta negación so o argumento de que *glamurizaba* unha criminal, para alén de acusalo da reapertura de feridas

que nunca cicatrizan. A obra de Marcus Harvey foi albo de varios ataques directos e tivo que ser retirada da mostra.

En busca das razóns profundas, da relación que se establece entre esta obra e o espectador, Walker deconstrúe o obxecto e fainos ver a compoñente indexical –unha foto ten contacto directo coa súa modelo–, a icónica ou a semellanza da obra de Harvey coa modelo, a asasina en serie Myra, e tamén a simbólica, porque o rostro de Myra interprétase como o rostro do mal, como figura da maldade total.

Aínda máis, a imaxe contén un outro elemento, a primeira vista imperceptíbel, que é a cerna do efecto alongado que produce no seu espectador: o rostro de Myra está composto por pequenos golpes de man, por unha pegada infinda que se multiplica –branco, negro, gris– e que é a pegada dunha cativa man, sinécdoque do corpo, do corpo desmembrado, rastro do rapaz, da rapaza que ela, en algures, matou.

Relembrar máis que representar, de novo a xusteza da lectura empática que fai Barthes da imaxe fotográfica, combina e multiplica co efecto da pegada da man para que o invisíbel, os intervalos, o que non é explícito no primeiro ollar sexa o que, ao conmovernos, faga de nós espectadores cun modo de mirar o inimaxinábel: o corpo desmembrado no rostro de Myra.

Tamén neste inimaxinábel que temos que aprender a ver está o único negativo dos fusilamentos do Campo da Rata. Tamén neste desasosego elemental está NUNCA MÁIS como signo que nos permite ver e mais entender, facer entender e facer ver a intención dun autor que é singular e comunal, que tira unha foto dos fusilamentos, un autor-cidadán, tamén con desexo e con pensamento. O desexo e o pensamento como parte inseparábel dun todo que é a acción de crear, de premer o botón da máquina, para unha outra acción, a de dar a ver. O desexo do espectador e o seu pensamento na acción de ollar e de deixar pasar o que está a ollar. Para non esquecer.

TRES OLLARES NUN PEQUENO MILAGRE

Mais para alén da devandita imaxe-documento, cando en fotografía falamos de creación e falamos de autoría deseguida pensamos en alguén que fai imaxes para un espectador, en alguén que no feitío das súas imaxes escolle moverse dende e/ou á marxe das estruturas que xa están dispostas para a representación. Dende e/ou contra os *mitos e os estereotipos*, por lembrar o título de Muntadas sobre a vila de Marsella, dende e/ou contra os escenarios pre-codificados, na procura dunha, de dúas, moitas respostas, o autor, a autora lúe, rózase ou entra en conflito coas estruturas.

E achégome ao remate a partir da miña curta experiencia como coordinadora dun proxecto de creación de imaxes coa cidade de Santiago de Compostela como referente. As fotos realizáronse en 1993, Ano Xacobeo, e os seus autores foron tres fotógrafos da Axencia Magnum, orixinarios de tres culturas distintas e que por primeira vez chegaban cabo de nós: o flamengo Karl de Keyzer, o saxón Martin Parr e o brasileiro Miguel Rio Branco.

Tres autores fotógrafos contemporáneos, convocados co gallo dunha efeméride, *O Ano Santo*, para entrar en relación cun material novo e para retornarlle á cidade imaxes diferentes das que adoito median entre ela e o seu espectador modelo.

Cada inscrición, cada pouso que a cidade deixou foi completamente diferente. Por exemplo os comportamentos, o xesto, a actitude de pasar, usar e guindar. O turista. Martin Parr. Ou levándonos para

a evocación, para as pegadas do pasado, para os espazos pechados do ritual nos que escoa a presenza –teatral– do novo: esas nenas entoando cánticos na catedral: Karl de Keyzer, *God Inc.*

Compostela como un espazo no que se definen sistemas de significación. Novos códigos e nun tris novas convencións. Miguel Rio Branco e no Casino de Caballeros o retrato de Franco. O fotógrafo brasileiro transforma o óleo enfático do Xeneral golpista nunha peza chave para a tensión co noso propio ollar ao contemplala, ao sentir que lle emprestamos ao Xeneral-asasino a nosa ollada.

E a imaxe de cor vermellón con que Rio Branco representa o retrato de Franco consegue o milagre da súa desaparición. Ao pouco tempo da apertura da exposición en Fonseca, no Casino de Caballeros –arestora felizmente converso en cafetín–, xusto enriba da cheminea francesa, asistimos á aparición dun enorme espello, no canto dun retrato que estivo a ollar para nós até ben entrado 1993.

A cidade do tempo das taxonomías, da ordenación das cousas en categorías e a cidade das aparencias renderanse a un viaxeiro que, coma Rubbens, percorreuna esculcando o misterio. Unha outra vez o intervalo, o invisíbel entre dúas imaxes, como acción.

Por iso sempre lembro que tamén o azar é xeneroso.

E se, por azar, temos a posibilidade de andar a pasear Lalín, fíxense en dúas esculturas públicas dun dos mestres da xeración do Seminario de Estudos Galegos, de Francisco Asorey. Unha delas está dedicada ao aviador Loriga. A outra a don Ramón María Aller.

Non é usual este tipo de escultura pública en Galiza. Non o é. Unha escultura na que o artista garda a distancia xusta entre o espazo colectivo, o cidadán espectador, e máis o autor. Asorey, o representante da modernidade de entre guerras canda nós, reuniu arredor seu esa virtude. Pero o que chama máis a nosa atención despois de parármonos diante de ambas as pezas é a cativa influencia que exercen na escultura actual, na ringleira de cousos que adornar encrucilladas, boqueiras, cimo de escadas na propia vila de Lalín.

E esta cativa influencia indícanos que a identidade tivo, pero tamén estivo, falta de estratexias históricas entre nós.

Pero non é só como referencia para esta gabanza polo que nomeo e recoñezo na conxunción desa obra pública o escultor “da raza” e o astrónomo, nacido no século XIX en Donramiro, senón polo debate que presinto como imprescindíbel arestora cara á Imaxe como Imaxe pública, na que tamén é urxente resituar a escultura como artefacto identitario e a identidade como pertenza, como inclusión nun suxeito colectivo, nun grupo, nunha sociedade, nunha nación política tamén constituída pola acción que devén en imaxe: velaí o senso de seu que adquire o cualificativo de *galega* ao nos referir a ela ou, mesmo, ao falarmos dun ámbito calquera coma o literario, o cinematográfico, o político ou, digamos con certa sospeita, o da economía. Identidade a través da súa formulación na historia –con ou sen estratexias identitarias, con ou sen estratexias erradas, por exemplo na escola ou na administración, con ou sen república, con ou sen papeis– e o seu devalo contemporáneo cunha forte presenza do “nós”, unha presenza que adoito se dará en intres de creba, dinos o quebequés Jean Guy Lacroix, á par dun esmorecemento tenso do rol das institucións, mesmo das súas responsabilidades na política.

Identidade como real que inclúe, non podería ser doutro xeito, a representación dese real, o modo de nos representar. Identidade como diferenza, pero sen límite de acceso á diferenza, sublíñase, e polo mesmo como consciencia do outro. Identidade/alteridade como relación e como manifesta-

ción non só no imaxinario, na ideoloxía, e no desexo, nas angueiras, senón –e de xeito singular– na cultura material.

Porque dende xa podemos entender que cando pronunciamos a palabra cultura, falamos da cultura galega en relación con outras culturas, da cultura galega como o lugar para o significado e para a comprensión dos máis diversos e hixiénicos sinais –mesmo dos dixitais–, e que cando pronunciamos a verba identidade, falamos diso que podemos compartir, tamén na distancia e a través de aplicacións telemáticas, porque é o *origo* da cidadanía.

E porque a identidade non existe se non está vinculada a un lugar concreto, remarcamos a frase máis repetida do noso benquerido colega Tapio Varis, un finés que tamén pasou por acó para codirixir canda min o encontro "Galicia-Finlandia: modos de pensar", e para facernos ollar cara a unha paisaxe que hai que recuperar, a da a utopía como o que se anuncia despois do que se denuncia, como un lugar.

Que as ás da utopía prendan na cultura galega que
arestora fai, dende hai trinta mil anos, 25 anos máis.