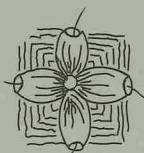


NOVA ARTE DE DEZA

Os pintores nados na
segunda metade do século XX

Gustavo Hervella García
M^a Jesús Martínez Domínguez



NOVA ARTE DE DEZA
QUINCE CLAVES PARA ACHEGARNOS
Á PINTURA EN DEZA

1975 - 2002

Gustavo Hervella García
M^a Jesús Martínez Domínguez

1ª Edición: Diciembre 2002

© Edita: SEMINARIO DE ESTUDIOS DE DEZA

© Autores:

Gustavo Hervella García
Mª Jesús Martínez Domínguez

Fotografías: Damián Payo Salgado “Paío”

ISBN: 84-6076329-3

Dep. Legal: PO-587/02

Imprime: Alvarellos - Artes Gráficas - LALÍN

PRÓLOGO

Como berce de dous precursores das artes plásticas contemporáneas de Galicia, os pintores Laxeiro e Colmeiro, a Comarca de Deza segue a conserva-la pegada da poesía muda dos seus cadros a través do fértil influxo proxectado na xeración de creadores da “*Nova arte de Deza*”.

A coetaneidade de artistas como Antón Lamazares, Alfonso Sucasas, Guillermo Aymerich ou Álvaro Negro -son algúns dos que están, pero non están tódolos que son- constata de xeito irrefutable que esta bisbarra segue a pensar en óleo, en acrílico, en espátulas.

A Comarca de Deza segue a interpretar e comunica-la realidade a través duns pinceis co estilo propio duns artistas xa aceptados máis aló das nosas terras e que forxan con cada trazo unha traxectoria digna de pasar á posteridade, cando menos nunha recompilación como esta.

Ogallá a inquedanza investigadora de Gustavo Hervella e María Jesús Martínez, merecedores do recoñecemento do Seminario de Estudios de Deza, serva para espallar polo mundo a riqueza artística e cultural desta comarca, convertida xa nunha referencia ineludible na historia da pintura galega.

Xosé Crespo Iglesias
Alcalde de Lalín.

Os autores deste libro fixérónse eco do sentir plástico de varias xeracións de creadores que trazaron na última centuria un longo camiño de historia. Unha serie de condicionamentos xerais, tanto históricos coma artísticos, acabaron perfilando, en certa medida, a arte destes homes e mulleres que, por variadas razóns, manteñen unha entrañable relación coas terras do Deza.

Gustavo Hervella García e M^a Jesús Martínez Domínguez, cun enfoque serio e rigoroso, debuxaron un percorrido por lecturas diferentes que se simbolizan coa reivindicación do novo e a conservación da memoria colectiva. Son presencias que se manteñen activas dende aquelas vanguardas das primeiras etapas do século XX ata a dinámica multiplicación, rastrexadora e ensaísta, da actualidade.

Esta análise principia coas figuras pintadas de Colmeiro, ás que Dieste aludiu como “carnes mitolóxicas tan divinamente naturais”, co temperamento fabulador que deixou que o espírito do nome Mirlitil proxectase a súa propia lenda sobre a beleza dunha comarca coa que Laxeiro mantivo unha permanente complicidade e coa recuperación, por parte de Vidal Payo, dunha tradición que alimenta a súa mirada na herdanza ancestral de cruceiros e fachadas románicas.

Dende este ineludible inicio chégase á expresión plástica dos nosos días, reflectida en cada unha das propostas contemporáneas que abranguen a importante diversidade de estilos artísticos actuais. Neste contexto, a gran familia do Deza obstínase en continuar coa tarefa de reafirmar posicíons, enriquecendo o papel do contemporáneo, e para iso conta coa apreciable axuda de convocatorias como a Bienal de Lalín e a Xuntanza da Solaina de Piloño, citas obrigadas que serven para ilustra-la vontade de novos valores.

O fío conductor que M^a Jesús e Gustavo investigaron neste ensaio, merecente de premio, achega unha visión obxectiva dun entusiasmo colectivo e fai, ademais, un recoñecemento emotivo ó labor individual de artistas que teñen nestas terras un importante alicerce da súa obra.

Mercedes Rozas

ÍNDICE

Páxina

1.- DECLARACIÓN DE INTENCIÓNS	11
2.- INTRODUCCIÓN	
2.1 – Da modernidade á posmodernidade	13
2.2 – España-Galicia. Da modernidade á posmodernidade	17
2.3 – Galicia tamén existe: Atlántica 1980	21
2.4 – As terras de Deza e a pegada do Merlitil	22
2.5 – Deza: Do local ó global	27
3.- PRINCIPAIS ARTISTAS DA BISBARRA DE DEZA	
3.1 – Alfonso Sucasas	35
3.2 – Antón Lamazares	38
3.3 – Álvaro Negro	44
3.4 – Guillermo Aymerich	49
3.5 – Armindo Salgueiro	54
4.- OUTRAS FORZAS DE DEZA	
4.1 – Paío	58
4.2 – Xaime López Villar	61
4.3 – Antón Iglesias	63
4.4 – Xabier González Arias	66
4.5 – Fernando Rodríguez	69
4.6 – Juan Carlos Vázquez	71
4.7 – Beatriz Santomé	74
4.8 – Fondevila García / Ricardo Ferreiro / Mar García	77
5.- CONCLUSIÓN	79
6.- BIBLIOGRAFÍA	85
7.- OBRAS GRÁFICAS	97

A ROI

1.-DECLARACIÓN DE INTENCIÓNS

Cando pensamos en facer un proxecto destas características o primeiro que inunda a nosa cabeza é a responsabilidade do traballo ben feito, unha teima de responsabilidade. Pero quizais exista un reto maior, acadar un proxecto que analice algo vivo, algo que latexe diante dos nosos ollos, entre as nosas mans. Iso mesmo é o que pretendimos facer nesta grande empresa que significou para nós realizar unha historia viva da arte na comarca de Deza.

Facer este traballo conlevou unha busca documental en revistas, libros e catálogos; pero tamén en artigos de xornais e en portais de internet. Sen embargo, o que sempre recordaremos será o contacto directo con cada un dos artistas, verdadeiros protagonistas desta recreación dun teatro da pintura, pero sobre todo de xente que vive e convive na bisbarra dezá.

Con este traballo pretendimos cubrir unha débeda coa arte da comarca de Deza, a bisbarra que viu nacer a cada un dos nosos artífices, piares deste traballo; unha homenaxe ós pintores, desde Laxeiro e Colmeiro ata Negro ou López Villar.

Nós, como historiadores, pensamos que debemos ir texendo os acontecementos máis recentes, enlazando e establecendo pontes entre as xeracións, entre nomes como Lamazares con outros recentes como Álvaro Negro ou Xabier Arias. Tratamos de facer historia, xustificar unha arte, unha serie de tendencias, dentro dun contexto determinado, as terras de Deza. Estudiamos ós diversos pintores nados despois de 1950, agás Alfonso Sucasas, que pola súa importancia e por suxerencia do xurado que lle otorgou o premio de investigación ó presente traballo tamén se inclúe na lista de artistas que manexamos. Analizamos a súa obra, os seus referentes de influencias, paralelismos e diferencias; todo pretendidamente integrado nunha globalidade plural, porque así se debe de entender a arte, coa forza do local, do fragmento, frente ó mundial. Defender este concepto foi unha teima que asulagou toda a nosa rfedacción, e que de xeito implícito esperta baixo cada unha das definicións e análises dos pintores.

Porque pensar en arte en Deza é pensar en progresión, renovación e fiestras abertas a un futuro, sen pechar as portas do pasado, referencial, case místico, preñando un presente que, sen decatarnos, estamos a crear. Creación, neste caso, como pretexto de vida, de supervivencia.

Chega agora o intre dos agradecementos. En primeiro lugar ós centros de Arte que amablemente nos achegaron a información que lle solicitabamos, sempre amosando con nós unha inmensa paciencia; vaia, xa que logo, as nosas más sinceras gracias ó CGAC e ó persoal da biblioteca, en especial a Íñigo. Tamén ó Museo Ramón M^a Aller e como non, ó Seminario de Estudios de Deza, S.E.D, pola oportunidade que nos brindou de poder facer esta investigación e polo apoio que mostra sempre por cantas iniciativas sirvan para dar a coñecer a historia e a arte desta bisbarra pontevedresa. Non podemos, nin debemos de esquecer a persoas como Paío, o dinamizador da cultura lalinense e que sempre amou un entusiasmo alagador co presente proxecto, así como a Román, concelleiro de cultura de Lalín que estivo disposto para axudarnos ante calquer problema que nos xurdía. E como non, ós artistas, xa que sen a súa colaboración nada do presente traballo sería posible. Eles son os verdadeiros protagonistas do mesmo. Ás persoas que sempre nos deron o seu apoio, en especial ás nosas familias, que tiveron palabras de ánimo nos momentos precisos, aqueles de maior anguria e desánimo.

O apoio de Siño e Roi, indispensable e imprescindible, por todo o que nos ensinaron. *Gracias.*

2.-INTRODUCCIÓN

2.1.- Da modernidade á post-modernidade

Na segunda metade do século XX os aspectos inherentes á modernidade aínda eran constantes. O experimento co material e coa técnica tentaba atopar solucións a problemas derivados do progreso da humanidade, este é o primeiro paso para asentar a post-modernidade, xa que o recordo do pasado vai ser unha constante. O movemento continuo cara ó futuro era evidente, nunca se creu que o home podía ir para atrás nas súas pescudas, nin na economía, nin na política, nin na arte. Desde sempre, a creación artística era entendida como un instrumento de transformación social. Partindo destas ideas, a búsqueda de novas linguaixes produce os pasos imprescindibles cara a utopía liberadora. O que se pretendía, era a liberación universal, conqueríndose coa postmodernidade nos anos setenta para o mundo occidental e nos oitenta para a España e a Galicia posdicatorial¹.

A ruptura comeza na segunda metade dos anos sesenta, tendo como *data-bisagra* o ano 1968. Neste intre os artistas tomaron consciencia de que a súa obra debía deixar de ser un obxecto único para transformarse en instrumento crítico contra a sociedade². É o momento en que a arte só aceptaba o organigrama minimalista e o rigor das abstraccións mentais, onde a pintura non tiña cabida. De aí o recurso á historia por parte dos post-modernistas anos máis tarde. Desde 1960, as artes plásticas abandonan a poética post-bélica; as novas tendencias asumen ideas dos constructivismos dos anos vinte, ó tempo que a iconografía da imaxe audiovisual provoca o florecimento da nova vanguardia; como afirmaba H. Rosenberg "el valor de lo nuevo es el valor supremo que ha emergido en el arte de nuestro tiempo"³. Estanse fraguando os cimentos da loita contra a cultura oficial, a pre-establecida desde os órganos de goberno. Lembremos que en Italia isto supuxo o nacemento a fins desta mesma década da *arte povera*.

En España, a maior parte dos creadores estaban exiliados nestes anos, e moitos deles atoparon problemas ó saírem á luz, xa que a marxinación que sofrían nos circuitos culturais era significativa. Aínda así, a creación cultural española non pasaba desapercibida, xa que o particular amosa forza en circunstancias adversas. A cultura é un xeito que ten o ser humán de relacionarse con

¹ Afírmase que "busca la satisfacción individual y promociona el relativismo, esas serán las coordenadas del nuevo arte", en MARTÍNEZ, Amalia: De Andy Warhol a Cindy Shermann, Valencia: Universidad Politécnica, 2000, p. 2.

² GUASCH, Ana María: El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural, Madrid: Alianza, 2000, p. 11a.

³ Citado en MARCHÁN FIZ, Simón: Del arte obxectual al arte de concepto, Madrid: Akal, 1997, p.13.

outros, en sociedade, incluso con el mesmo, "por eso en cada lugar hay formas diferentes"⁴. Isto, que foi escrito en referencia ó País Vasco, pode ser extrapolable a Galicia, e máis polo miúdo para Lalín, xa que o particular ten moita forza, e no caso da vila pontevedresa non a amosará nesta década, pero si nos anos oitenta, onde unha serie de persoas, algunhas con formación académica e outras non, presentarán o seu traballo atendendo ás novas correntes artísticas, pero sen esquecer a terra que os viu crecer, incluso naqueles que xa emigraran tempo atrás, caso de Antón Lamazares ou Guillermo Aymerich.

O que podemos apreciar nos últimos anos sesenta é a tendencia cara a mundialización das actividades humanas. Estase a formar un mundo novo, que explosionará culturalmente na segunda metade dos setenta, e en España-Galicia xa nos oitenta. As correntes da esquerda radical que nestes anos teñen máis forza ó aveiro dos movementos de emancipación do Terceiro Mundo recuperan moitas ideas do marxismo que durante anos estiveran invernando por mor da Guerra Fría; entre elas un concepto de *ideoloxía* que agora ten toda a razón de ser, afirmando que as ideas perdurables e dominantes sempre son as da clase social dirixente, e no que a arte se refire evidentemente será Estados Unidos, a sociedade que marcará as pautas.

A modernidade impera nos anos setenta, seguen os intentos de búsqueda dunha nova linguaxe artística. Abundan os experimentos con materiais e temas, pero no segundo lustro da década xa se constata un desgaste continuo. En Francia fan acto de presencia os artistas do grupo *Supports-Surfaces*, que pretenden reducir a pintura ó seu soporte e á súa realidade material. A primeira aparición deste grupo foi en 1969 en Le Havre, e a última en 1971⁵. As súas ensinanzas non caeron no esquecemento, e logo agromaron artistas que privilexiaron os procesos materiais da obra de arte e a fusión entre praxis e discurso teórico⁶. O mesmo podemos decir de Estados Unidos coa experiencia da *Pattern Painting*, un dos primeiros frontes contra da ortodoxia da arte conceptual, que defendía un arte ecléctico, constituíndo unha das raíces post-modernistas máis significativas.

As correntes innovadoras do post-modernismo comezan a agromar, e ó redor de 1980 xa é un feito a aparición do novo xeito de entender a cultura. Entre 1976-78 a arte estaba repleta de profesionais que expoñían e vendían; non

⁴ ATXAGA, Bernardo : "Globalización y fragmentación", en JARAUTA, Francisco (coord.): *Globalización y fragmentación de mundo contemporáneo*, San Sebastián: Dip. Foral de Guipúzcoa, 1997, p. 23.

⁵ GUASCH, Ana María: *El arte último....*, op. cit., p. 219.

⁶ Ibidem, p. 220.

tiñan que ver nada cos responsables que anos atrás empurraran a historia da pintura cara un continuo progreso. A post-modernidade non só afecta ás artes plásticas⁷, tamén aparece na literatura e na arquitectura. Non estamos diante dun movemento ecléctico, é o recordo do pasado máis atendendo a un significado contemporáneo. A idea é que todo o que foi está presente, pero non é a única. O personalismo é o que destaca nos autores do momento, o que non é óbice para non crer na influencia do lugar ou da sociedade. As escolas artísticas non existen, e isto xa semella que contradí á historia da arte. Agora temos que analizar as obras atendendo a outras regras, onde o individuo ten tanta ou más importancia có entorno. A actitude post-moderna non renega do moderno e si persegué una deconstrucción⁸. Os actos que significan ó artista pertencen ó recordo, e é aquí onde ten sentido o pasado. En vez de finxir a orixinalidade, os postmodernos concéntranse no xeito en que as imaxes cambian ou perden o seu significado ó mudar o contexto no que se ubica. A tenor disto, non hai cabida á creación dunha nova linguaxe, polo tanto a recuperación da *pintura como pintura* é lóxica. En España os mellores representantes son G. Delgado, J. Teixidor, J.M. Broto e X. Grau⁹. Nos artistas que nas seguintes páxinas trataremos observamos un predominio case total de pintores, nun intre en que este medio plástico estaba desprestixiado. Xunto a isto a presencia da ironía, como o punto necesario de finximento para enmascar a perda de fe na sociedade que se lles impuxo. Esta afirmación é aplicable a toda a arte, pero no caso de España e Galicia ten un significado especial. A dictadura franquista supuxo un paso atrás en tódolos ámbitos, e no artístico aínda máis. Para o caso que nos ocupa, as terras de Deza, as figuras de Laxeiro ou Colmeiro eran as únicas referencias para os que, nos anos oitenta, comezaban a traballar. Tan só Lamazares se pode distinguir entre as nubes artísticas, xunto á importancia de *Atlántica* para toda Galicia, e da que el formaba parte destacada¹⁰.

O individuo está illado, perdido, sen rumbo, posto que as antigas reglas sociais derrumbáronse, reducíndose todo a un ámbito caracterizado polo consumismo, o individualismo, o agnosticismo e o materialismo. O único que ten sentido de plasmar é o presente¹¹, que por outra parte xa é de por si unha boa fonte

⁷ Unha breve introducción á arte na década dos anos oitenta é o traballo xa clásico, CASTRO, Xosé Antón: *As mazás de Yoko Ono. Ensaio de introducción á arte desde 1980 ata hoxe*, Coruña: Espiral Maior, 1995.

⁸ Ver cita 2.

⁹ É un tipo de pintura onde o tema é a propia pintura, a pincelada, a cor e a veladura, en MARTÍNEZ, Amalia: *De Andy Warhol...., op. cit.*, s/p.

¹⁰ Para o galerista Adolfo Sobrino, na década dos setenta, a capacidade que tiñan os artistas galegos de expresarse máis aló da Gudiña era moi escasa. *Atlántica* significou axuntar esforzos para que esa voz soase como única. Declaracións efectuadas na mesa redonda organizada pola Proposta Galiza e a revista *Tempos Novos* en xuño de 2002, e reproducida en , *Tempos Novos*, nº 65, outubro de 2002, pp. 60-69.

¹¹ JARAUTA, Francisco: "Una civilización global", en JARAUTA, Francisco (coord.): *Globalización...* op. cit., p. 48.

de inspiración nestes anos, é a lóxica do proceso de mundialización do momento, algo que agora xa é un feito.

A mirada continua cara atrás fai que os artistas retomen a linguaxe expresionista, e o recurso á cita histórica é unha estratexia da pintura coñecida por *citacionismo*¹². A crenza de que todo *vale*¹³ agora ten razón de ser, e moitos artistas agarráronse a isto para a elaboración do seu traballo; aquí moitos especialistas creñ que foi o triunfo do todo vale, o imperio da lei do mercado, é decir, do capitalismo puro propiciado na época de Ronald Reagan e Margaret Thatcher a nivel mundial. A cultura post-moderna analiza o xusto momento en que a vanguardia xa non é sinónimo de innovación, é a democratización do novo, o triunfo do antimoral e o fin da separación entre os valores da esfera artística e os mundanos. Por unha banda é o fin da vanguardia, pero a post-modernidade en si é a vanguardia filosófico-artística.

O que acontece nos anos oitenta é un fenómeno de apropiación, ó tempo que a sociedade se tornaba complexa e caótica e a creación artística, como manifestación humana non queda ó marxe desta problemática. A arte que se vai a producir baixo estes postulados é definida como "el arte moderno producido por nuestros contemporáneos"¹⁴". Nun principio o particular e o local adquieren forza en tanto somos habitantes dun pobo ou dunha cidade; a post-modernidade é o inicio da globalización aínda que desde un primeiro momento deixou un resquicio á fragmentación, é aquí onde podemos incluír ós autores dezaos, desde o local ó mundial, nesta sociedade nosa das telecomunicacións. Certamente, a sociedade artística de calquer lugar nos anos oitenta non segue a un movemento determinado ou un estilo de arte determinado, como afirma o destacado crítico de arte Paul Wood, "se encuentra, la pauta a seguir, en la mercantilización de todo, incluyendo el arte, la política y, por último, la gente"¹⁵", polo tanto, a idiosincrasia personal é esencial para entender a obra de cada un destes creadores.

Nos últimos anos do milenio constátase o chamado *multiculturalismo*, o mundo sen fronteiras, co remate do conservadurismo en Estados Unidos e a caída do Muro de Berlín en Europa. Xa non podemos falar dunha arte explicativa dun lugar, senón da realizada en occidente, nun universo globalizado; non distinguimos as raíces primixenias do artista, xa que as fronteiras cada vez teñen menos razón de ser. Si en anos anteriores era difícil adiviñar as influencias

¹² MARTÍNEZ, Amalia: De Andy Warhol....., op. cit., p. 3.

¹³ SORIAU, Etienne: Diccionario Akal de estética, Madrid: Akal, 1998, p. 900.

¹⁴ DANTO, Arthur C.: Despues del fin del arte, Barcelona: Paidós, 1999, p.32

¹⁵ WOOD, Paul: La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta, Madrid: Akal, 1999, p.1.

inmediatas dun creador determinado, agora é este un traballo praticamente imposible, xa que a intercomunicación entre os estados é un feito cada vez máis palpable. O que de positivo ten, non deixa ver as consecuencias negativas, co abandono da esencia do lugar; maldecir o localismo trae como consecuencia na maioría das veces o desarraigado. Quizás o máis positivo é o fin do predominio occidental, e polo tanto do colonialismo occidental á hora de crear, non así á de progresar por parte dos artistas, xa que pola globalización, Europa e EE.UU seguen a constituír as metas para cada un deles.

2.2.- España - Galicia. Da modernidade á post-modernidade

Durante os últimos anos da dictadura franquista a arte española comeza a despedazarse dunha faixa que oprimía ós creadores dun xeito axfisiante. Os artistas máis sobresaíntes vivían no ostracismo local e na indiferencia dos círculos artísticos europeos, o que fixo que a creación española non disfrutase das vantaxes europeas de fins dos sesenta. Na década seguinte, o que triunfa será a nova figuración, con nomes como Carlos Alcolea, Equipo Crónica ou Luis Gordillo, entre outros. Será a denominada *Nova figuración madrileña*. As temáticas que desenvolven son variadas, con multitud de puntos de atención no lienzo¹⁶. A evolución experimentada a través do Body Art, o Povera ou a escultura social de Joseph Beuys chegaron nun intre en que o noso país loitaba por facerse un oco na Europa democrática, tanto a nivel económico como político e cultural. Ó botar unha ollada á historia da arte recente, notamos uns saltos temporais propiciados pola inconexa relación entre os artistas, pola falla de infraestructuras e apoio gubernamental. Durante o franquismo as autoridades ocupáronse de negar o progreso, e na Segunda Restauración a *reforma* -en vez de *ruptura*- asentou nos primeiros anos a estes dirixentes en postos de responsabilidade. Para mellorar esta situación, a programación expositiva oficial deu un cambio significativo, comezando coas mostras artísticas, moitas delas reivindicativas -Picasso ou Miró, proscritos durante a Dictadura- e outras de vanguardia -Tapiès ou Equipo Crónica¹⁷. O que máis destaca disto foi a resposta popular xa que había fame de novo, e quen estaba durmido era o poder. A primeira consecuencia é a aparición de artistas xoves, con montaxes espectaculares, así como escenografías mastodónticas. Nisto exerceron un papel moi importante as Comunidades Autónomas desde 1979. A potenciación do local frente ó estatal foi a plataforma decisiva para o arranque deste tipo de propostas. Os artistas que

¹⁶ FERNÁNDEZ-CID, Miguel: *Artistas en Madrid años '80*, Madrid: Comunidad Autónoma de Madrid, 1992.

¹⁷ CALVO SERRALLER, Francisco: *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*, Madrid: Santillana, 1985, p. 105.

lograron un maior recoñecemento comparten características comúns entre as que podemos destacar a desideoloxización das súas obras e a defensa dos valores plásticos-pictóricos.

A chegada de España-Galicia á post-modernidade foi coa exposición 1980, que para moitos especialistas foi a fronteira entre o antigo e o novo¹⁸. O texto que con ela se presentou rexeitaba a arte anterior, e afirmábase este comportamento tanto a nivel artístico como musical ou cinematográfico. A lingua-xe que se utiliza é mixta, entre a abstracción e a figuración. A interrelación de artistas de diferentes partes do mundo contribúe a este feito. Así, Miquel Barceló representa ó neoexpresionismo ou Joan-Pere Viladecans realiza una pintura de elementos sígnicos, con soportes orgánicos e colorido vivo.

A intensa actividade de organismos estatais, institucións públicas e privadas e galerías foi fundamental a partires dos anos oitenta. Era a imaxe de progreso que o poder tentou amosar a Europa -ó noso xuízo na maior parte dos casos quedou só niso-. Patrocinou exposicións de artistas, de colectivos ata ese intre descoñecidos, e incluso moitas delas viaxaron ó extranxeiro, a xulgar polo afirmado por Valeriano Bozal "las menos deseadas"¹⁹. Madrid mantén unha actividade artística de primeiro nivel, o que conleva que moitas das iniciativas que surxen noutras zonas do Estado necesiten ser expostas aquí para que acañen unha reputación europea. En diferentes etapas da historia artística española os nosos creadores tiveron que saír do seu país para darse a coñecer e así poder participar no que en Europa se facía. Chegara o momento do cambio de situación²⁰. Toda esta produción é canalizada ó mercado a través de certames, destacando ARCO, que ten a primeira edición en 1982, onde as galerías más importantes comenzaron a amosar a arte máis contemporánea e atrevida²¹. Con isto España vaise adecuando máis e mellor ás pautas do mercado artístico internacional.

Mentres en Galicia, ¿Que ocorre? A dictadura supuxo un parón no mímino despertar da arte galega iniciado coa II República. Durante os anos posteriores á Segunda Guerra Mundial o mundo cultural galego foi praticamente inexistente. Coñecíase minimamente a Laxeiro, Colmeiro, Maside e Seoane, que debido á súa ideoloxía progresista ocupaban postos secundarios no panorama.

¹⁸ BOZAL, Valeriano: Arte del siglo XX en España, Madrid: Espasa, 1995, vol. II, p. 586.

¹⁹ Ibidem, p. 595.

²⁰ GUASCH, Ana María: El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995, Barcelona: Ed. del Serval, 1997, p. 330.

²¹ "El enorme éxito de público de ARCO, por un lado y la proliferación de museos por otro nos hace entender que España en esos años, estuviera de moda", en BREA, José Luis: El punto ciego. El arte español de los noventa, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999, p. 2.

ma artístico oficial. Luis Seoane escribirá en 1951 que dá a sensación de que os pintores se pararan en 1936 "renunciaron a calquera inquietude, a calquera desexo de conquista artística"²². Pola contra, Asorey ou Acuña na escultura e Labra e Manuel Facal en pintura, contribúen a que o mundo artístico galego non sexa un deserto nestes anos de ignominia, axudados por un Carlos Maside, que desde o interior é un dos poucos que exporta . Na década de 1960 destacan Xaime Quessada, José Luis de Dios e Virxilio na plástica e Acisclo Manzano no xénero escultórico, con enormes influencias políticas da esquerda²⁴; cunha mínima reacción contra do expresionismo abstracto americano. Serán as novas xeracións que naceran trala Guerra Civil, e este episodio xa lles collía moi lonxe. Aínda así, as innovacións destes creadores é mínima, as influencias de Picasso na obra de Quessada son evidentes moitas das veces nun surrealismo desfasado. Ó carón deles aparecen artistas non vinculados coa política como Antonio Tenreiro ou Xulio Maside²⁵, entre outros. Temos que destacar neste intre a Reimundo Patiño, que en Madrid funda o grupo *A Gadaña* en 1960, cun profundo sentir nacionalista; xunto a el atopamos a Alfonso Gallego, María Cremaes, Doreste e Antón G. Arias. A súa obra é a mistura do Surrealismo e o Expresionismo Abstracto Americano, como continuación do ideario da xeración de Luis Seoane. Este grupo surxe na capital do Estado nun momento en que as iniciativas culturais agroman con moita forza, sempre atendendo á oposición política. Madrid é, polo tanto, a plataforma máis importante para os artistas galegos, e isto é así polo feito da inexistencia de canles axeitadas de difusión, xa que Galicia carecía de salas de exposición minimamente dotadas. Ó analizarmos a arte destes anos temos que distinguir, xa que logo, a que se levaba a cabo en Madrid e Barcelona, da que agromaba na terra; e esta é unha división tanto formal como de calidade, xa que a que aparecía naquelas cidades estaba máis acorde coa europea do momento

Na década dos setenta o paso da dictadura á democracia supón un viramento na produción artística. A periferia terá voz e infraestructuras, na maior parte dos casos precarias -recordemos as exposicións de escultura ó aire libre en Vigo en 1975-, para desenvolver a súa produción. Supuxo as primeiras entradas de *arte conceptual* en Cataluña e Madrid -Antoni Muntadas ou Nacho

²² GARRIDO MORENO, Antonio: "O camiño da arte galega cara ó século XXI: 1950-1999", Catálogo Camiños, Santiago: Xunta de Galicia, 1999, p. 144.

²³ Lembremos o seu éxito na Galería bonaerense Velázquez.

²⁴ SOTELO BLANCO, Olegario: Conversas con Xaime Quessada, Barcelona: Sotelo Blanco, 1991. GÓMEZ ALÉN, José: Quessada. Arte e compromiso. 1962-1997, Santiago: Fund. 10 de marzo, 1997 e do mesmo autor, Xaime Quessada, Vigo: CaixaNova, 2002.

²⁵ GARRIDO MORENO, Antonio: " O camiño da arte....", art. cit., p. 146.

Criado-. En Galicia os colectivos *Sisga e Carón* tentaron acercar propostas conceptuais ó panorama do noroeste. Artistas como Luis Caruncho²⁶, Alfonso Costa ou Ánxel Huete²⁷ adquiren a responsabilidade -ás veces sen querelo- de situar a Galicia de novo ante a contemporaneidade. Xunto a eles, a consolidación da Bienal de Pontevedra de Artes Plásticas que, iniciada a fins dos sesenta, agora aséntase como unha cita bianual destacada no panorama artístico español.

Nestes anos o salientable é que os artistas gozarán dalgo descoñecido para eles, a liberdade de actuación e expresión, o que facilita a acción reivindicativa. Lévase a arte á rúa e transfórmase en instrumento da vida cotiá; os setenta serán o que Sobrino Manzanares denominou "os escenarios da disidencia"²⁸. É o encontro co pasado, Luís Seoane traslada o seu domicilio á Coruña; Granell expón en España en 1975, Laxeiro viaxa xa a Galicia no primeiro lustro da década. O que acontece é o recoñecimento da xeración da República e do nacionalismo galego, daquelas persoas que deran o primeiro impulso á plástica, e isto ten unha contrapartida clara, xa que evidenciaba a penuria na que estaba sumerxida a arte galega. Estes anos son recordados como o primeiro tento de levar áncoras por parte da arte galega, nun mar hostil "inmersa en una política cultural anacrónica y sin objetivo definido. Hace sólo una década, el arte gallego vagaba en una nebulosa de contradicciones y desatinos"²⁹.

En 1981 celebranse as primeiras eleccións ó parlamento de Galicia, e a Xunta preautonómica transfórmase en Xunta de Galicia. Había por primeira vez na historia un goberno autónomo, e Xerardo Fernández Albor é o seu primeiro presidente. O que fai agora o poder político é lexitimar esa autonomía, e un dos mellores exemplos é o acontecido coa arte. A política da Xunta de Galicia e a dalgúns concellos como o de A Coruña e Santiago, baséase na remodelación de edificios que sirven para realizar exposicións temporais que ó seu xeito impulsan a arte da periferia. Galicia non era menos que outras nacionalidades do Estado e tamén podía presumir de idiosincrasia propia, xa que tiña artistas que pensaban en galego, pero abertos ó mundo; é a xeración Atlántica.

²⁶ Amosa a súa obra relativamente tarde, en 1973. É aquí onde se pode apreciar a evolución desde unha figuración sintetizada á supresión de todo rasgo recoñecible. CGAC. Inicio de una colección. 1960-1980, Santiago: Xunta de Galicia, 1995, s/p.

²⁷ Desde 1969 instálase no linguaxe da abstracción, o que caracteriza a súa obra máis importante, a da década de 1970. Ibidem.

²⁸ SOBRINO MANZANARES, M^a Luisa: " De Asorey ós noventa. A escultura moderna en Galicia", Catálogo exposición de Asorey ós noventa, Santiago: Xunta de Galicia, 1997, p. 55.

²⁹ BONET CORREA, Antonio: "Prólogo", Atlántica 83, Santiago, 1983.

Como podemos observar, na arte galega do último tercio do século XX acontecen unhas transformacións que axudan a que a cultura galega non esmorceza, mais ó contrario, estes cambios producen un dinamismo que conleva "a aparición de novos imaxinarios e de novas dinámicas culturais"³⁰. De novo a arte converteuse nunha linguaxe universal que non esquence a búsquedas da propia identidade, o *genius loci*, é isto o que explica a diferencia entre unha plástica rexional doutra nacional, pero ámbalas dúas atendendo ó mundo no que se desenvolven. Con ocasión da exposición *Imaxes dos oitenta dende Galicia* celebrada en Santiago en 1984 púidose observar isto; os artistas misturaban o Primitivismo e Expresionismo coa utilización de materiais tradicionais como eran a pedra ou a madeira. Había uns matices propios, "á vez que plurais"³¹. O pasado histórico estaba presente en tódalas obras, pero isto non foi un atranco para a innovación, ó contrario, foi o principal acicate do novo camiño que se estaba a percorrer.

2.3.- Galicia tamén existe: Atlántica 1980

Como resultado dós novos aires que asolaban ó mundo nos anos oitenta, xurde en Galicia unha empresa común de artistas novos que apostaron pola arte contemporánea. O *Grupo Atlántica*, comeza a súa andaina en Baiona en 1980 cunha exposición na que os creadores comezan unha actividade reivindicativa e experimental sobre a nova estética³². Estes novos artistas eran conscientes de que ó igual que noutros países como Alemaña ou Italia, comezaba a xestarse unha arte nova, paralela, coma non, ós cambios sociais, políticos e filosóficos que tornaban a visión do chamado *mundo moderno*. A contemporaneidade viña doutros artistas coñecidos a nivel internacional como os estadounidenses Haring, Salle, Koons ou Basquiat e dos europeos Baselitz, Beuys ou Francesco Clemente. O contrapunto galego a estas figuras internacionais serán os componentes de Atlántica: Menchu Lamas, Reimundo Patiño, Correa Corredoira, Alberto Datas, Antón Lamazares, Xosé Freixanes, Anxel Huete, Din Matamoro, Tono Carbajo e Manuel Calzada entre outros; todos eles unidos nun fin común, o de integrar unha asociación de intelectuais e artistas para promocionar e divulgar as últimas tendencias das artes plásticas en Galicia. A modo de "manifesto futurista", en 1980 Atlántica facía a súa presentación cunha exposición na que

³⁰ OLVEIRA, Manuel: "A cultura que están a crear os artistas novos", Novos valores. Certame de artes plásticas, Pontevedra: Dep. Provincial de Pontevedra, 1999, p. 11.

³¹ BLANCH, Teresa: "Os oitenta na escultura galega. Reinventa-lo espírito da imaxe", Catálogo exposición de Asorey ós noventa, Santiago: Xunta de Galicia, 1997, p. 116.

³² Xa son moitas as discusións ó redor do significado da exposición de Atlántica, con voces que a dismítifican. Ver nota 10.

participaban pintores, escultores e arquitectos nados case todos na década dos cincuenta ou a finais dos corenta, incorporándose en 1983 os últimos integrantes, Baixeras, Pemuy, Leiro ou Bibian, para logo disgregarse.

Estes tres anos servirán para que a arte galega cambiara e poidese incorporarse ós tempos modernos, deixando atrás o costumismo e os tópicos tradicionais, abríndose a outras correntes, como ó expresionismo americano e o alemán. Pero aínda que se profile neles a corrente expresionista, apostan polo primitivismo autóctono, continuando coa tradición figurativa tradicional pero sen aquelas temáticas rurais.

O "Atlantismo" resultou ser un novo posicionamento estético que axudou a renovar o campo artístico, sobre todo na escultura. No campo cultural en todos os aspectos, e que hoxe en día recordamos en artistas novos, deudores daqueles que fixeron posible que a arte galega fora e sexa recoñecida e que continúe evolucionando cos novos tempos.

Deza incorporouse a esta renovación plástica da man de varios artistas desta bisbarra e que son importantes para a historia da arte pola súa contribución á pintura, á escultura ou arquitectura. Antón Lamazares primeiro, e nos anos oitenta Salgueiro, Paío ou Aymerich e Álvaro Negro xa nos anos noventa, xunto cun moi variado número de novos valores, serán exemplo de como foi dixerida a arte "internacional" nun territorio que estaba alleo as últimas tendencias plásticas, pero que soubo aproveitar os seus recursos folclóricos e combinálos coas leccións doutros pioneiros da pintura galega coma Laxeiro do que emanaban os refluxos expresionistas europeos e que supuña o recodo das vanguardas das que carecimos.

2.4.- As terras de Deza³³ e a pegada de Merlitil

Estas terras pontevedresas foron o berce de numerosos artistas plásticos galegos, comezando polos lexendarios Laxeiro e Colmeiro, ata os más recentes como Antón Lamazares ou Álvaro Negro que trataremos no presente traballo. Os dous primeiros constituíron a renovación da arte galega, os outros continúan día a día con esta tarefa. Coma xa ten sinalado Antón Castro, non todas as bisbarras galegas teñen a fecundidade desta, será o que no seu día sinalou Laxeiro, respondendo a unha cuestión deste tipo. Deza foi iluminada polo mouro Merlitil, pode ser esta a razón fundamental, sen dúbida.

³³ A bisbarra de Deza está formada polos concellos de Lalín -capital-, Dozón, Rodeiro, Agolada, Vila de Cruces -antes Carbria- e Silleda.

Para que a cultura da periferia perviva é necesario que aporte un sentido diferencial e innovador ó conxunto da produción do global. Isto non é só aplicable hoxe en día, senón tamén a comezos do século que imos deixando atrás. A actitude dos renovadores galegos alá nas décadas de 1920 - 1930 seguiu estes parámetros. O que eles levaron a cabo foi a inxestión masiva de todo o que viña de fóra, dixerilo e misturalo co autóctono e xa nese intre é cando ofrecer un producto novo. A tradición é importante, pero non pode ser a única forza exercida sobre o artista; a defensa inmobilista do pasado afunde ás culturas minoritarias que loitan contra o todo con moitos menos recursos. Isto non significa que hai que deixarse engulir polo global; é necesario loitar na mesma medida contra o mercantilismo e as economías más fortes. Precisamente os artistas dos que a continuación amosaremos un breve esbozo seguiron esta liña³⁴.

Laxeiro e Colmeiro son, quizais, os artistas máis reconocidos daquela xeración que se veu en chamar os *Renovadores*³⁵, coetánea da do 27 española e que gozou e sofrío as mesmas vicisitudes. Xosé Otero Abeledo "Laxeiro" naceu en Donramiro, Lalín en 1907, e morreu en Vigo en 1996; Manuel Colmeiro Guimarrás era natural de Chapa, Silleda, onde vira a luz en 1901, morrendo en 1999 no concello pontevedrés de Salvaterra de Miño. A súa xeración permitiu fundir a tradición coa vanguarda, gracias ás pensións da Deputación de Pontevedra e unha outorgada polo concello de Lalín a Laxeiro. Deste xeito, estes artistas conectaron co que se estaba a realizar nas cidades más importantes de Europa. Isto supuxo a consolidación da primeira



Manuel Colmeiro e a súa dona, na casa natal de Margaride. Silleda

³⁴ SEARA MORALES, Iago: "La nacionalidad espacial", LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: Arte Contemporáneo, Coruña: Hércules, 1993, pp. 389-390.

³⁵ A este grupo pertencían Laxeiro, Colmeiro, Maside, Seoane, Souto e Torres entre outros.

revolución plástica en Galicia. Foron eles os que deron a coñecer os montes e vales da súa terra a través dunha linguaxe de vanguarda acorde cos convulsos anos da preguerra civil.

Laxeiro vai a Cuba, onde estuda debuxo, voltando para Galicia ós dezaseste anos. Durante a II República instala o seu estudio no edificio do Hospitalillo, hoxe desaparecido, e aproxímase a posturas galeguistas ó ter contacto con outros persoeiros que vivían en Santiago de Compostela³⁶. Nesta cidade presentou a primeira exposición individual na Facultade de Filosofía e Letras da universidade compostelana. Co remate da Guerra Civil marcha cara a América e os éxitos sucédense despegando xa definitivamente en 1968 coa exposición da Galería Biosca. Morrerá en Vigo, sendo soterrado en Lalín en 1996³⁷.

A súa obra é situada a medio camiño entre a tradición e a innovación; xa que ten algo propio de Galicia, así como pegadas de internacionalismo plástico, o que lle leva a "eclectizar conceptos pictóricos"³⁸. Como lle ocurrirá a moitos artistas dezaos, as cores da terra están presentes en cada proceso creativo, o vermello, o ocre, en definitiva, o que se pode observar no mundo rural galego. Xunto a isto tamén aparecen os demos, a morte, a Santa Compañía, todos os pantasmas do ideario galaico; nisto non puido deixar de ser galego. Este marco que vai establecendo, será unha das primeiras influencias que atoparán aquellas persoas que se adiquen á creación artística posteriormente, o primeiro paso é o coñecemento do que el fixo, pero non só no tratamento da natu-



Laxeiro na II Xuntanza Internacional da Solaina de Pilón.

³⁶ HERVELLA GARCÍA, Gustavo et al.: Lalín-Bos Aires, unha historia compartida, Santiago/Lalín: Concello de Lalín/Consello da Cultura Galega, 2001.

³⁷ DÍAZ PARDO, Isaac: "Notas sobre a vida e obra de Laxeiro", Catálogo da exposición Laxeiro, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996, pp. 27 - 32.

³⁸ FERNÁNDEZ DEL RIEGO, Francisco: "Noticia dunha andadura artística". Ibidem, p. 4

reza, tamén na técnica, e no emprego de métodos innovadores no seu momento. Laxeiro, na década de 1960 toma ideas do graffiti - Bailaríns, 1969 -, que será o que lle aconteza a Antón Lamazares cando viva en Madrid, ou incluso a Guillermo Aymerich.



Laxeiro recibe a Medalla de Ouro da Bienal da man de Xosé Crespo Iglesias, Alcalde de Lalín.

Para o tema que ocupa o presente traballo, a figura de Colmeiro quizás sexa menos destacada, xa que a pegada do de Donramiro sempre foi máis forte que a daquel. O que é interesante destacar da súa persoa é como soubo darlle un carácter universal a súa arte, que sen deixar de respostar ás inquedanzas do galego amosou o que en Europa se estaba a facer. E isto non só durante os anos trinta, senón tamén no exilio francés, cando coñece a Picasso, e a través del o tratamento da cor de Cezanne, dotando os seus cadros dun cromatismo persoal que xa os fará inconfundibles. O que nunca abandoará - e é aquí onde inflúe nos outros artistas dezaos - serán os temas galegos, sobre todo os labregos, e o mundo que o rodea, unha visión lírica e amorosa da paisaxe dezá que sempre o inspirou, interpretándoa como unha sinfonía de verdes ou ocres, como nas últimas composicións de Aymerich, Lamazares ou Salgueiro.

Recollendo a heranza de Colmeiro, sobre todo no que se refire ó tratamento da cor, está a súa filla, Elena Colmeiro. Naceu en Silleda en 1932, e a súa obra céntrase ó redor da cerámica, de cores vivas e da terra como son os ocres e verdes, con formas sinuosas, que respostan ás ensinanzas adquiridas en Arxentina, onde se formou. No tratamento da paleta atopamos moitas semeillanzas con Antón Lamazares como veremos más adiante.



Algo máis vello é Vidal Paio, nacido en 1915. A súa obra, figurativa na súa maior parte, ten moito que ver coas realizadas por Asorey, sobre todo no material que utiliza, o granito. Aínda así, as súas pezas son tradicionais na arte galega. Ás veces amosa outra factura, máis innovadora sempre traballando a escultura³⁹.

Francisco Lareo Morao, Paco Lareo, naceu en Piloño, Vila de Cruces, en 1938. A súa obra resposta a parámetros surrealistas, coa análise que realiza das súas inquedanzas. Amosa un dinamismo suxerente, co emprego de conceptos lineais e tonos suaves, incluso naquelas composicións máis abstractas, que leva a cabo xa nos anos 90. Polas referencias múltiples que ten a súa obra, Lareo é un dos artistas de referencia para os creadores dezaos que non tiveron oportunidade de coñecer na medida xusta o que noutros lugares se estaba a levar a cabo, a xeración dos anos cincuenta -a excepción é Lamazares -. Utiliza unha iconografía simbólica que dota á pintura dunha evidente perspectiva escultórica. No seu traballo recoñecemos a súa estadía en Venezuela como emigrante nos anos sesenta.



Gloria Alonso é unha artista que se sinte influenciada por Laxeiro en todas as facetas artísticas que cultiva. A súa produción é relativamente recente, comezando a pintar a mediados da década de 1980, aínda que ela pertence á xeración de Alfonso Sucasas, e polo tanto saíndose da relación cronolóxica que establecimos como marco do presente traballo. O que máis chama a atención da súa obra son os seres sin rostro, e non por isto deixan de intrigarnos poeticamente, ou de proporcionarnos unha visión do mundo que nos rodea desproporcionada. A artista colorea o seu universo con tonalidades da terra, onde o ocre e o amarelo "son el ser humano"⁴⁰.

³⁹ Véxase por exemplo o presentado ó certame Artistas do Deza, Santiago: Xunta de Galicia, 1993.

⁴⁰ CENDÁN, Susana: Gloria Alonso, Pontevedra: Deputación Provincial de Pontevedra, 2001, s/p.

2.3.- Deza: do local ó global

Vivimos nun mundo globalizado. Hoxe é difícil discernir que é o autóctono e que o alóctono. O debilitamento de fronteiras non só afecta a Estados, senón tamén ás rexións que os forman. En occidente a expansión económica fixo que en moitos lugares se comezase a pensar de xeito autónomo, e foi a arte o primeiro exemplo onde isto se manifestou⁴¹. Existen tendencias de radicalización localista ó tempo que a universalización comeza a ser cada vez máis forte. Moitas veces, como é o caso de Deza, o local mantén viva a identidade persoal e cultural, o que non significa que se olle para as tendencias mundializadoras que agroman por todo o continente. Por iso, isto non é atranco para que moitos creadores teñan como inspiración o traballo de persoeiros ás veces lonxanos no tempo e no espazo. Un termo que agora compre salientar é o de *velocidade*, o mundo é máis pequeno que fai uns anos, non demasiados, as distancias reducíronse e con isto a chegada de información e tendencias de todo tipo.

A diferencia é un valor máis, e a mistura de culturas o colofón lóxico de todo este proceso multicultural. Os artistas traballan seguindo pautas aprendidas en diferentes lugares, pero non poden esquecer a terra na que creceron. Isto é o que acontece cos homes que nas seguintes páxinas tentaremos estudiar. Todos naceron na segunda metade do século XX, e comezaron a expoñer no período de 1975 - 80⁴². A gran maioría traballan fundamentalmente nos anos oitenta e noventa, con dúas afirmacións lóxicas, por unha parte a presencia da Facultade de Belas Artes de Pontevedra e a influencia que desde alí emana, e por outro o número de certames artísticos nos que os artistas de Deza están presentes, algúns organizados na propia bisbarra, outros lonxe de alí, patrocinados pola Xunta de Galicia ou diferentes organismos públicos e privados do Estado; pero en todos eles Deza está presente como paisaxe e como xeito de sentir.

Comezamos o traballo cun artista que marcou o camiño das artes plásticas para moitas xeracións de creadores, non só galegos, senón españois: Alfonso Sucasas, e remataremos coa xente nova que comeza a despuntar neste mundo, como Miguel Calvo Ulloa e Xaime López ambos nacidos en 1977, o segundo en Donramiro, como pechando un ciclo iniciado a principios de século por Laxeiro.

⁴¹ Para unha primeira achega a este tema, véxanse as obras, CASTRO, Ignacio (ed.): *El aliento de lo local en la creación contemporánea*, Madrid: Universidad Complutense, 1998, e JARAUTA, Francisco (coord.): *Globalización y fragmentación del mundo contemporáneo*, San Sebastián: Dip. Foral de Guipúzcoa, 1997.

⁴² Estas dúas condicións son as únicas polas que figuran no presente traballo.

Foron quince os persoeiros elixidos para a realización deste traballo. Desde 1975 estes artistas representan, ó noso xuízo, o mellor das artes plásticas de Deza. Algúns como pintores locais, outros como creadores internacionais aínda que nesta relación, somos conscientes delo, faltan as colaboracións escultóricas. Cabe preguntarnos por qué esta bisbarra foi capaz de ofrecerlle a Galicia un conxunto de artistas que comenzarían en Colmeiro e rematarían nas últimas propostas de Xaime López Villar, tendo a particularidade de ser unha terra capaz de renovarse artisticamente máis alá das súas grandes figuras pictóricas.

Non podemos nin debemos afirmar causas xenético-naturais como factores que desencadearon este feito; evidentemente hai unha infraestructura tanto humana como institucional da que son exemplos patentes a Solaina de Piloño ou a Bienal “Pintor Laxeiro”. Esta serie de encontros incentivan a arte en Deza nas décadas de 1980 e 1990; pero o xérnolo témolo que pescudar anos atrás.

Comezamos o traballo en 1975 porque é aquí cando se dá a coñecer o máis internacional dos artistas dezaos do último tercio do século XX, Antón Lamazares. Sen querelo, levou adiante o nome de Lalín, e xa non só será Laxeiro a figura máis destacada da plástica. Tras el, Paío, Fondevila ou Salgueiro marcaron unha liña que recolleron Aymerich ou Álvaro Negro. Para que isto acontecera tiveron que darse causas económicas e sociais. Sen embargo, o esencial para a realización deste feito foi que o pobo se sentise identificado coas artes plásticas, coa poesía, co teatro. É neste intre cando debemos referirnos a aquelas iniciativas culturais que agromaron en Deza da posmodernidade, e que achegaron ó pobo as inquedanzas duns poucos. Falemos pois, crono-oxicamente, de todas elas.

En 1984, ten lugar a **I Algarabía**, unha idea de Pilar Álvarez Blanco sendo máis tarde asumida pola Asociación Cultural “O Naranxo”. Trátase dunha aposta multidisciplinar onde teñen cabida a poesía, a música, o teatro, e como non, as artes plásticas. Celébrase no xardín de Loriga, ó aire libre, onde a natureza tamén é protagonista. Os cadros son pendurados das árbores, as esculturas distribuídas neste espacio dun xeito aleatorio, e no medio de todo isto



recítanse versos. Esta experiencia aparece nun intre en que a infraestrutura dezaa era nula para as artes plásticas, e supuxo o trampolín de despegue de moitos artistas da bisbarra; Antón Iglesias realiza unha das súas primeiras exposicións na primeira edición do certame, Paío é tamén un dos primeiros participantes, ámbolos dous dentro da Organización dende a 1^a Edición. Beatriz Santomé tamén atopará aquí unha saída a súa creación. Ata o de agora foron dezasete edicións as levadas a cabo, e aínda que a súa importancia decae nos últimos anos, non se pode esquecer que foi nestas convocatorias onde comezou a agromar boa parte do último arte de Deza.



Grupo de animación de rúa, na terceira Algarabía

A Solaina de Piloño, comeza a sua andaina en 1986, aparecendo no panorama artístico e social como unha iniciativa pensada polo escultor Paco Lareo, deixando para tal fin a súa casa natal. É este home a alma da Solaina, o artista e

mecenas que loita por conservar a paisaxe e a estructura da aldea, o que presta o seu obradoiro a pintores e escultores que manipulan este lugar⁴³. Está radicada na parroquia do mesmo nome, no Concello de Vila de Cruces, e hoxe en día constitúida como unha fundación sen ánimo de lucro. Entre os seus fins, atópase o de revalorizar o ámbito do rural e divulgar a súa cultura a todos os niveis, non só en Galicia senón tamén no



Obradoiro de pintura na Fundación A Solaina.

mundo artístico español. Posúe un auditorio, unha biblioteca especializada en belas artes e literatura galega e un museo que foi definido por Antón Castro como "o máis heterodoxo dos museos rurais galegos, algo así como aquela selvática e extraordinaria sala de concertos que Herzog imaxinara para unha das súas pelí-

⁴³ Entrevista realizada a Paco Lareo polos autores en outubro de 2001.

culas na espesura do Amazonas"⁴⁴. O espacio é unha antiga fragua que agora foi transformado nun obradoiro de artes, que recibe a xentes de diferentes naciona-lidades que traballan no debate contemporáneo das ideas. Con todo isto a Solaina non é un proxecto perdido en Vila de Cruces, é o punto de arranque da transformación do mundo rural galego, tantas veces denostado.

Unha das características más marcadas desta Fundación é o carácter interdisciplinar que teñen todas as súas actividades, xa que van desde a literatura ás artes plásticas, pasando polo teatro ou a danza. Cando chegamos á pequena aldea onde se ubica, Paxariñas, xa nos recibe unha obra de Paco Lareo, un cruceiro metálico realizado a partires de elementos que nun principio semellan simples escombros, e que aquí se reutilizan dándolle outro significado; é un xeito de reivindicar a arte povera dos anos sesenta. Tamén se pretende transmitir unha mensaxe de reciclace do mundo rural, aquel que foi denostado e que é necesario transformar e poñer en vixencia, xa que, como galegos,



De esquerda a dereita: Armindo Salgueiro, Xabier Vázquez Parcero, Damián Paío, Xosé Vispo Montero, M^a del Carmen Pedreira Lois, Carmen Lareo Morao e Francisco Lareo Morao, Membros do Patronato da Fundación.

todos saímos deste ambiente, en palabras do propio Lareo, “ o que más me gus-taría sería rescata-la inocencia traballando sobor da memoria e contando coas experiencias, xa que delas descubrimos os erros”⁴⁵.

A fama da Solaina traspasou fronteiras, chegou ós irmáns galegos de Bos Aires, e desde alí prestaron o seu apoio a iniciativa auspiciada por Paco Lareo Morao, del afirman: " Decir Paco Lareo es por lo tanto decir las gracias a quien sabe, a quien estima lo suyo y nos lo entrega: tribu, espacio, manos " ou tamén "... he aquí la lucidez de Paco: utiliza la materia de los últimos registros y le pone alma..."⁴⁶. Hoxe é coñecida en moitos lugares, xa que realiza intercam-

⁴⁴ CASTRO, A.: II Xuntanza Obradoiro das Artes Visuais na Solaina de Piloño, Coruña, 1994, p.1.

⁴⁵ Declaracíons efectuadas ós autores nunha entrevista que será publicada no número 5 da revista interdisciplinar Descubrindo.

⁴⁶ "Paco Lareo Morao: Carta de navegar con las mariposas de plástico ", en Revista oficial del Centro Lalín de Buenos Aires, nº extraordinario, setembro de 1998, pp. 31-32.

bios con centros culturais similares de Alemaña, Francia, Portugal, Italia ou Inglaterra.

Desde a súa fundación, A Solaina ven desenvolvendo unha serie de actos

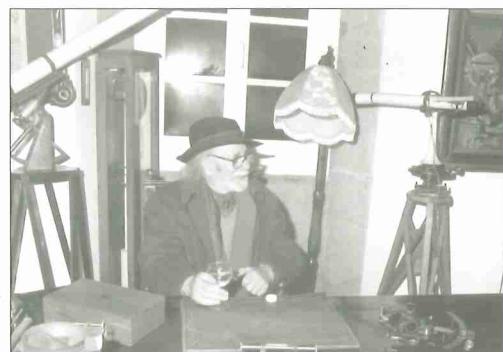


Aula "Laxeiro" na Fundación A Solaina.

to. Na primeira delas celebrada no ano 1992, destacamos a presencia de Xulio García Rivas ou Paío entre os dezaos e Xavier Magalhaes ou Manuel Izquierdo entre os foráneos. Todos estes actos enmárcanse no que se denominan *Encontros Culturais no Rural*.

Unha das iniciativas más destacadas que en Lalín se levou a cabo respecto á promoción da arte, foi a inauguración do Museo Municipal "Ramón María Aller Ulloa" o 30 de novembro de 1989⁴⁷. Está emplazado nunha casa do século XIX que foi propiedade do astrónomo lalinense. Nel expóñense obxectos persoais de Aller Ulloa, e o que a nós máis nos interesa, a produción artística contemporánea.

Neste último caso destaca a sala adicada a Laxeiro, cun total de 37 obras do artista de Donramiro. Son moitos os artistas que teñen obra no museo de Lalín, aínda que é unha lástima que todos eles non poidan amosar o seu traballo, xa que se atopa no almacén. As salas ocúpanse con exposicións temporais tanto de artistas galegos como foráneos; destacan obras de Armindo Salgueiro,



Laxeiro no Museo "Ramón M^a Aller" de Lalín

⁴⁷ FERNÁNDEZ DAPENA, Alicia: " Os fondos do Museo Municipal Ramón María Aller de Lalín", en Descubrindo, nº 2, 2000, pp. 199-212.

Antón Lamazares, Antón G. Buciños, Vitor Silva Barros ou Jacqueline Groupierre, entre outros⁴⁸. Destacamos tamén as exposicións de artistas foráneos, xa desde os primeiros

anos de vida do museo sendo o primeiro deles Diego de Giraldez.



Inauguración I Bienal "Laxeiro"

O museo ten como finalidade principal ademáis da conservación, a función social e educativa. Entre estas iniciativas destaca a celebración nas súas dependencias das Bienais "Pintor Laxeiro", a última celebrada no mes de xuño de 2001.

A primeira edición da Bienal "Pintor Laxeiro" foi en 1993. Desde esta data celebráronse catro máis, a última en xuño de 2001. Á primeira tivo dúas seccións, unha adicada á pintura e outra á escultura. Participaron un total de 82 artistas, dos que 58 se amosaron como pintores⁴⁹. Entre os participantes estaba Antón Lamazares, José Antonio Fondevila, Armindo Salgueiro entre os más destacados dezaos, e foráneos como Isaac Pérez Vicente, Antón Patiño ou Emilia Salgueiro. Co comezo desta experiencia, as artes plásticas da bisbarra adquiriron unha notoriedade destacada; supuxo o pulo necesario para que moitos artistas locais comezasen a amosar o seu traballo en certames públicos.



Inauguración II Bienal "Laxeiro". De esquerda a dereita: Tomás Vega, Xabier Senín, Vidal Payo, Manolo Gómez, Xosé Crespo, Laxeiro, Rubén Lois e Antón Pulido.

⁴⁸ Ibidem, p. 210.

⁴⁹ Catálogo da I Bienal de lalín " Laxeiro ", Pontevedra: Xunta de Galicia, 1993.

Presencia de pintores dezaos nas Bienais Laxeiro

1993 - 2001

	TOTAIS	DEZAOS	FORÁNEOS	%
I BIENAL 93	58	10	48	17'5
II BIENAL 95	49	6	43	12'2
III BIENAL 97	50	5	45	10
IV BIENAL 99	43	3	40	6'9
V BIENAL 01	47	5	42	10'6

Fonte: Elaboración propia a partir dos datos ofrecidos nos catálogos das Bienais, 1993 - 2001

Os datos ofrecidos no cadro anterior amosan perfectamente como a Bienal celebrada en Lalín foi adquirindo co paso do tempo unha importancia que transcendía ás fronteiras de Deza, e en cada nova edición o número de participantes da bisbarra descendeu. Na primeira convocatoria os organizadores botaron man dos pintores más coñecidos na comarca, e logo a fama do certame foi crecendo, ata acadar unha cantidade marcadamente superior de foráneos. Incluso nas últimas convocatorias foron admitidos artistas de Deza, cunha calidade inferior, coa intención de non desligar a mostra de Lalín. A carón de todo isto, tamén se observa como o número de participantes é cada vez menor no seu conxunto, algo que se pode deber a que o xurado de selección é máis duro e que o impacto da mostra descende entre os creadores galegos, ó aveiro do nacemento doutros certames na comunidade autónoma.

No concello de Silleda vénse celebrando desde fai uns anos a Semana Verde, e con este motivo acontece unha convocatoria artística que se celebra na sede da *Fundación Semana Verde de Galicia*. No ano 1998 publicouse un catálogo atendendo á celebración de *Turiarte'98*, que reproduce -nunha calidade mediocre- obras de diferentes artistas galegos, entre eles algúin de Deza, como é o caso de Mar García, José Antonio Fondevila ou Paco Lareo -este en escultura-.

Iniciativas menores son as exposicións que se celebran no **Auditorio Municipal de Lalín**, menores non en calidade e si en cantidade, xa que este é un espacio que se adica a múltiples funcións relacionadas coa cultura, como é

o teatro ou a poesía. Destacamos a colectiva de 1999 adicada á escultura na que participou Fernando Rodríguez, entre outros.



Co apoio do concello de Lalín convócanse desde 1995 **Bolsas de Novos valores** cada dous anos. A primeira recaeu en Willy, e as dúas seguintes quedaron desertas.

O apoio á cultura non só de Deza, senón de Galicia é o **Seminario de Estudios de Deza**, fundado en 1999, e que publica unha revista interdisciplinar,



O Alcalde de Lalín Xosé Crespo (centro) e Román Rodríguez, (terceiro pola dereita) Coordinador do SED, cos colaboradores do *Descubrindo II*.

Descubrindo, onde as colaboracións en artes plásticas son case nulas. Tan só un artigo sobre o Museo Ramón M^a Aller publicado no número dous, e outro no cuarto sobre a escultura pública en Lalín⁵⁰.

⁵⁰ FERNÁNDEZ DAPENA, Alicia: "Os fondos do Museo Municipal Ramón María Aller de Lalín", en *Descubrindo*, nº 2, 2000, pp. 199-212, e da mesma autora, "Un paseo pola escultura urbana en Lalín", *Descubrindo*, nº 4, 2002, pp. 151-175.

3.- PRINCIPAIS ARTISTAS DA BISBARRA DE DEZA

3.1- Alfonso Sucasas

Alfonso Sucasas nace en Lalín en 1940. É unha das figuras máis destacadas da arte galega actual. A súa obra está caracterizada polo dominio total da figura con base expresionista, recordándonos a Colmeiro e Laxeiro. Entre 1958 e 1968 estivo vivindo en Venezuela e Brasil. As vivencias alí adquiridas deixaron nel unha profunda pegada apreciable nalgunhas das súas formas plásticas.



Para Alfonso Sucasas, América representa a salvación do “tedio escuro da vida madrileña”⁵¹.

A percepción da súa obra descúbrenos unha profunda personalidade e unha gran coherencia interna.

Ó aveiro do maio parisino regresa a Galicia, e é cando decide adicarse á pintura. En 1970 instálase en Vigo e un lustro despois en Santiago de Compostela⁵².

Leva a cabo exposicións individuais e colectivas en cidades galegas, españolas, europeas e americanas. Presenta unha potencia e rotundidade coa que é

⁵¹ BERNAL, Diego et alii: Alfonso Sucasas, Pontevedra: Deputación Provincial, 1999, p.35.

⁵² Segundo declaracions do propio Sucasas, agardaba de Compostela grandes acontecimentos, “vengo a Compostela para desbordarme y me entrego a la llamada poderosa de una ciudad que es simbolo, que resume la culminacion de todos los destinos de Europa”. Ibidem, p.38.

capaz de configurar volumes tanto desde un punto de vista expresionista como a influencia das correntes plásticas de finais dos sesenta. Forxa o cotiá a través de connotacións que teñen a súa orixe en Galicia, o que nos remite ó localismo do que falabamos no capítulo anterior. En todo o seu proceso pictórico presenta composicións semellantes dentro de distintos temas. En 1977 pinta *Maternidade*; o neno en pe está a carón da súa nai que aparece sentada e coa cabeza fundida no seu propio regazo. A súa vez esta obra recórdanos a outra onde a figura dun home sentado nunha cadeira mantén a súa cabeza agochada coas súas mans situadas en primeiro termo.

O mundo de Sucasas é minimamente moral, sen embargo en moitos cadros acaba valéndose dun tema eterno afín á historia da humanidade, a loita entre o ben e o mal. Sen embargo, non é na temática e sí nos procedementos pictóricos onde o artista nos propón unha relectura dos contidos da nosa arte tradicional. Busca un diálogo coas figuras dos pórticos románicos ou cos imaxeiros barrocos; neste aspecto recorda a proposta dos renovadores dos que el se atopa herdeiro en moitos casos.

Un motivo especial dos cadros de Sucasas van ser as xentes do medio rural, como por exemplo *Os veciños da Xesta* de 1978. Ofrécesenos a imaxe de tres homes brutos de rasgos redondeados e rostro pretendida e simbolicamente salvaxe. Esaxéranse as faccións e impúlsase ó primeiro plano.

As obras dos anos setenta son significativas, sen embargo, a década de 1980 vese como os seus cadros simplifican as formas. A mancha faise dona do lenzo a través de ocres e vermellos, desaparece o debuxo e a cor traspasa o campo de visión. Deste intre é *Xente de lonxe*, onde hai un contraste explendido entre a indefinición do grupo humano e as liñas formalistas da paisaxe de fondo.

Nestes anos son diversos os temas que apreciamos na obra de Sucasas. Por unha banda segue realizando retratos, sen renunciar ó debuxo e á figura; representacións da natureza onde a través de liñas se debuxan os contornos e reclaman a atención coa cor, achegándose a posicións abstraizantes, como por exemplo na obra *Follas*, de 1987. Nestes anos tamén se achega a formulacións surrealistas, nunha combinación de mundos, tempos e niveis de representación. Non obstante, o fin dos oitenta marcará unha pauta na obra de Sucasas, co tratamento de temas mitolóxicos. Quizais o cadre máis significativo do momento sexa *Rapto de Europa* de 1979, onde o debuxo e a cor son utilizados para crear unha sensación dinámica.

Na última década do século XX Sucasas volve retomar os temas que nacen na natureza. Son retazos de paisaxe constituídos por troncos ou por follas onde o pintor dispón de liñas e cores de xeito aleatorio no que o significado da fantasía está por riba da representación. Neste intre é onde mellor apreciamos o concepto de ironía, tan sintomático nel. Moitas veces a súa obra amosa certo ton crítico, eswerpético e incluso definitorio dunha realidade ás veces non moi agradable. Deste momento podemos citar os trípticos *Peixes* e *Expulsión*.



Francisco Lareo, Paío, Laxeiro, Armindo Salgueiro, Couto Codeseira e Sucasas, na presentación da Bienal no Museo "Ramón M^a Aller" (1992).

Sen embargo, a fantasía de Sucasas exténdese, tratando temas moi variados, onde se pode apreciar o crecemento intelectual do autor propiciado polos anos de experimentación que supuxeron as etapas anteriores. En 1998 pinta *Os xenerais do marco*, onde a temática do entroido tradicional galego preséntase-nos como o tema principal da obra, e onde a cor e o debuxo constitúen a parte explicativa do mesmo.

Na obra de Sucasas apreciamos unha homenaxe as tradicións artísticas da Galicia universal. Como afirma o crítico Ramiro Fonte, os cadros do lalinense pretenden ser un diálogo coas figuras do mestre Mateo ou de imaxeineiros barrocos.

3.2.- Antón Lamazares

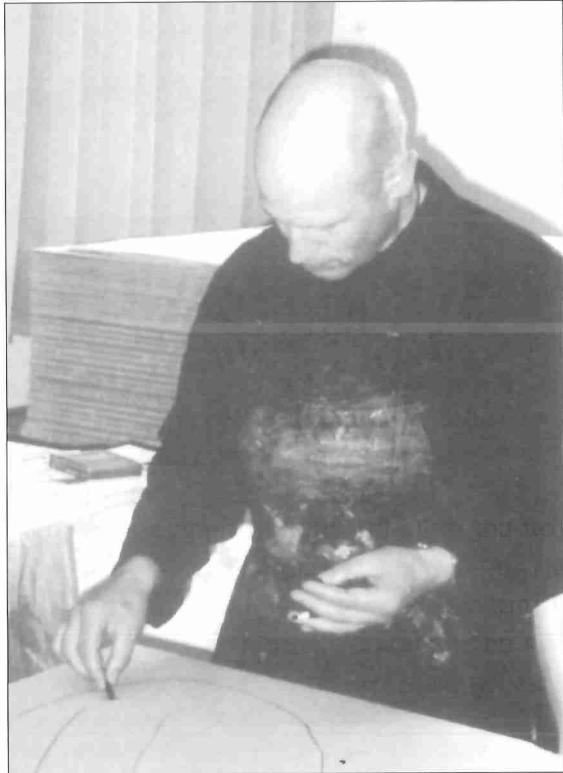
Antón Lamazares naceu na parroquia de Maceira, Lalín, en 1954. É un artista polivalente, case un renacentista do século XXI. Nun primeiro momento quixo ser poeta, chegando a escribir moitos dos textos que nos axudan a comprender a sua obra. Logo decidiuse pola plástica, e agora é un dos principais artistas da arte contemporánea galega. Comezou expoñendo en Santiago de Compostela, e despois en diferentes capitais españolas como Madrid e Barcelona. Trala bolsa de artes plásticas recibida en 1976 pola Deputación Provincial de Pontevedra, participou en exposicións celebradas en diferentes lugares de Europa e o continente americano. O seu recoñecemento a nivel internacional foi coa exposición *Atlántica*, celebrada en Baiona, en 1980.

A súa interpretación da terra galega é unha mistura de pasado e presente; a posmodernidade adquire pleno significado nas súas composicións. A infancia e o vivido nas terras de Deza será constante na súa obra; do mesmo xeito que a educación recibida no mosteiro de Herbón e o acontecido na súa freguesía natal. Podemos chegar a afirmar, aínda que non dun xeito categórico, que el é o maior representante da cultura galega do Atlantismo.

Non podemos esquecer a herdanza que supón nun dezao a presencia constante de Laxeiro, e no caso de Lamazares está desde os primeiros anos da súa estadía en Madrid na década de 1970; e como o artista de Donramiro desenvolverá, partindo do rural, un complexo mundo simbólico na súa pintura.

Polo tanto, Lamazares comeza a súa traxectoria cunha serie de obras baseadas na experiencia vital dun lugar concreto, o seu entorno e facendo protagonista dos seus cartóns e táboas á figuración e á abstracción. Tras estes primeiros pasos, decántase pola abstracción, algo constante na súa obra posterior.

Lamazares despunta coma artista na década dos oitenta. A súa estancia en



Madrid en 1980 fará que entre en contacto con novas experiencias que se verán plasmadas nos seus primeiros traballos. Utilizará soportes que se afastaban do clásico e que estaban moi relacionados coa natureza coma a madeira e o cartón, marcando desde un principio a importancia que lle dá á textura do material. O soporte será monumental e mercado, nunca reutilizado. O material ten varias funcións; primeiro sustentar a obra e presentárnola, por outra banda, ten un fin simbólico, suxerente e porque non, provocador. A rudeza das portas e fiestras contrasta coa súa particular decoración a base de barnices, de frases –a palabra, que dá título á obra-, cristais, marcos ou espellos, conformando así un espacío acotado e repleto da súa fantasía, onde se dá cabida a diferentes signos que amosarán as obsesións do artista.

A súa interese pola poesía é crecente e palpable. Nese discurso poético que é a súa pintura, teñen cabida todas as temáticas, moitas delas predilectas do artista: o home e a natureza. Aparece sangue, esperma, leite, agresividade a través das cores; ou a obsesión pola morte a través de signos como son as cruces. A natureza transmítese na luz, na paleta escura, negra, terrosa, verde e ocre. Consegue capturar a atmósfera, o cósmico, en fin, todo un universo propio que é un referente para coñecer a razón de ser do artista. Esta interpretación do que é a realidade máis cercana de Lamazares preséntasenos como un proceso creativo cun principio e un final; obras acabadas en si mesmas. O artista pretende introducir ó espectador na obra a través de diferentes elementos, nunha constante de misterio, de reflexión sobre o significado do que estamos a contemplar. Obras ben delimitadas polos marcos, xeometricamente perfectas, cunha enmarcación e un fondo ben definidos, intencións puras e limpas, algo tamén apreciado nos materiais, xa que moitas veces adivíñase o fondo matérico con barnices como veladuras.

Unha das temáticas que se observan na súa obra desde os primeiros anos, é a presencia do rural. Neste caso ten nome propio, Deza. Significa o campo galego e a tradición que iso conleva, sobre todo nunha persoa que se segue a considerar un labrego, herdeiro do espírito dunhas xentes que traballan o agro desde tempos inmemoriais, chegando a afirmar que moitos dos materiais cos que traballa, e que xa nomeamos anteriormente, “son los aliados para darle salida al labrador que llevo en la sangre”⁵³. As exposicións más destacadas do artista son as que comezan na década de 1980, sobre todo a raíz da exposición *Atlántica*, celebrada en Baiona a principios deses anos. Antes estivera becado pola Deputación de Pontevedra -1976-, e de seguro que a experiencia adquirida nas viaxes a Europa e América pódese rastrexar nestas primeiras composicións. O primitivismo e a figuración inxenua e un tanto infantil dos primeiros traballos cambian de seguido trala súa estancia en Nova York contaxiado polas correntes artísticas da Grande Mazá. *Felicita*, do ano 1982, é un bo exemplo

⁵³ PÉREZ HERNANDO, Rafael: Antón Lamazares (1981-1983), Madrid, 1997, s/p.

destes traballos. Sobre un cartón de perímetro irregular e cor amarela, debuxa unha figura antropomorfa feminina, espida, recoñecible polos atributos sexuais. Está realizada con ceras, lapis e bolígrafo entre outros elementos. Denota esainxenuidade do arte naif e sobre todo o carácter infantil e dulce desta primeira etapa, onde o material amósase ó natural, converténdose en soporte. Observamos na figura rasgos expresionistas e incluso surrealistas.

O *minimal-art* ensínalle o sentido da economía plástica, da pureza nas formas e a reflexionar doutro xeito sobre o seu arte. Coa mistura disto apreciamos a tendencia á conceptualización do seu traballo, é decir, a través de estructuras simples comunica unha inmensa cantidade de información vinculada na súa maior parte a unha corrente poética, sen abandoar a linguaxe literaria. Todos estes elementos irán conformando o que sería a súa obra dos oiten- ta. A través da súa aportación de novos soportes pouco convencionais como cartóns ou táboas resposta a un expresionismo innato desde os seus comezos. Portas e fiestras de madeira son os novos bastidores cos que Antón Lamazares provocará ó espectador. Portas abertas como paso, camiño, invitación ou liberdade, xunto con portas pechadas que insinúan misterio e agachan secretos íntimos. Exemplo de todo isto é *Sello 37*, de 1987 realizada con técnica mixta sobre cartón e madeira. Nesta obra apréciase o gusto polo artesanal, pola manufactura coa utilización de materiais naturais como o cartón, madeira ou cravos. Percíbese o minimalismo en canto a formas e cores, un grande lenzo negro onde abre unha fiestra que deixa ver a calidade matérica do cartón. Polo tanto, está latente o rústico, a arte como verdade onde se pode observar a pega- da do artista nas grapas, pero ó tempo perfectamente xeometrizado, estudiado nas liñas e nas formas.



A exposición da Galería Miguel Marcos de 1989 amosa estas metáforas visuais ó estilo *duchampiano* deixando patente todo o experimentado nos anos oitenta. Con isto, a madeira convértese no soporte rei que destrona á tela, soporte clásico. Este material serve como un recipiente onde colocar diferentes elementos pictóricos que agora xa non son óleos, senón barnices e colas a modo dun monumental *collage* que nos fai pensar no dadaísmo, neste caso cun dis-

curso moi racionalizado. Como poeta, Lamazares utiliza a palabra, os títulos da obra forman parte desta a xeito de *grafittis*, como por exemplo *Estoy senado, voy pal sirco*, de 1989; ou *Xanela 12* de dous anos antes. De novo, deixa ó descuberto a man de obra do artista, os cravos rusticamente introducidos na madeira, cartóns cosidos a modo de teas, e a continuidade de cores escuras: ocres, marróns ou negros, con papeis pegados a xeito de *collage*, con símbolos como manchas, barnices, brillos..., e compartimentada a táboa en seis fiestras independentes a modo de distribución minifundista do agro galego, recordo da súa infancia no campo dezao. Xunto a isto, diversos signos e símbolos algúns reconciblemente como as cruces que recordan ó informalismo de Tapiés.

Estes anos significan un cambio cromático paralelo a un cambio de vida. A cor das obras figurativas do principio eran acuarelas e ceras, que dotaban ós cartóns de cores pasteis, apagados, moi suaves á vista, cunha certa dozura que acompañaba á inxenuidade da que falabamos ó principio; pero Lamazares dáse conta que a cor é ante todo emoción, o verdadeiro motor do cadro, e para que este cobre vida debe aplicarlle cores intensas que transmitan un significado de salvaxe, de forza e sobre todo que expresen. O que admirara en Paul Klee, a súa paleta, xunto a Dubuffet cambia ó achegarse a posturas postminimalistas, informalistas e poveras como Tapiés e Beuys, cun troco tanto formal como de contenido, un tránsito a un mundo de formas, de cores escuras ou negras reforzadas pola contundencia dos barnices como veladuras, manchas suxerentes nun xesto poético no que intenta intimar co espectador.

Cada un dos elementos, desde o máis grande ó máis pequeno ten un fin significativo e estipulado, o fin de significar. Todo ten un sentido específico, e sitúase estrateticamente no cadro, falando por si só, cunha sobrecolledora expresividade plástica, ó tempo que cunha connotación simbólica moi definida; por exemplo cando utiliza manchas de sangue, seme e outras de cor que se insinúan de xeito constante. Compaxina as artes plásticas coa literatura; os materiais como palabras e as palabras como arte.

Tras isto, é evidente que estamos ante un artista que ante todo é galego, e como tal as súas obras gozan dun sentido folclórico moi marcado. A arte é unha canle para amosar ó mundo a tradición galega: a vida, a morte ou relixión, o traballo, a natureza, en fin, a memoria; fiestras polas que amosar o máis profundo e íntimo da terra nai. Todo isto visto non só desde un punto de vista tráxico, senón tamén reforzado polo “humor galego” que se pode apreciar maxistralmente nos títulos das obras, a literatura informal á que nos referiamos liñas atrás, frases irónicas que sutilmente invitan a un sorriso entre o esperpéntico da súa composición e a cruda realidade que transmite. Esa visión da relixiosidade, a negrura da morte, da mitoloxía local da que se nutre xa desde cativo, cando estudia en centros relixiosos, e o que amosa é a súa experiencia, xa que el fai

arte do que coñece, e esta temática respírase polos poros da pel do país, o seu referente.

Xa na década de 1990 interésase pola luz, afastándose pasenxamente daquel mundo escuro e un tanto fantasmagórico cara a luminosidade, empregando unhas cores que están máis en contacto coa natureza, vinculadas ó impresionismo; por exemplo, *Bes de Santa Baia* de 1997. Cores verdes e marróns dominan a composición mantendo a madeira como soporte, pero lonxe daqueles símbolos e manchas e cunha utilización matérica máis comedida. Unha vez máis, Lamazares utiliza a súa experiencia e parte de lugares concretos para acoitalos nun espacio concreto e determinado, e facer unha interpretación propia da realidade. Os motivos centrais son agora a atmósfera, a súa preocupación xira ó redor do aire, paralelo a unha poesía máis lírica e lúdica que a de antaño. O rural é unha vez máis punto de partida para explicar estas paisaxes a xeito de manchas que simbolizan sobre todo a liberdade do ser humán. *Eidos de Bama* de 1996, pertencente a *Gracias do Lugar*, representa este novo xeito de pintar, cambio na cor, no marco que agora tende a desaparecer, na textura e na composición, xa que a compartimentación en cadros non está marcada polo material e si polas cores; pero sobre todo é a súa paixón por pintar ó aire libre, *plein air*, impresionista. Lamazares atopa na natureza a soidade, sensacións íntimas que fan que se relate a paisaxe, intentando descubrir todos os detalles inadvertidos nunha soa mirada, pero que si son captados por outros sentidos, busca emocións en calquier elemento desa paisaxe, xa sexan piñeiros, castiñeiros, sombras, nubes, na luz do mediodía, en definitiva, no máis difícil de plasmar na pintura. Estas representacións emulan vistas aéreas da bisbarra de Deza, a compartimentación dos campos e a recuperación do espírito labrego desde unha temática diferente, xa que non intente amosar con tanta interese o material como outros aspectos ambientais, espaciais, atmosféricos, achegándose á natureza e ó ambiente real da Galicia gandeira, substituíndo así a materia polo tema. Aparecen gamas de verdes, amarelos, laranxas ou marróns nunha amplia e recente paleta pictórica.

Nos últimos anos observamos unha revisión da súa arte, tanto da abstracتا como da figurativa. A súa linguaxe convértese en máis universal, xa non está tan codificada e vese máis narrativo, como por exemplo na obra de 1999 *Lugar Donsión* (Calvario de Oroza), na que representa a crucifixión, un tema xa manido na historia da arte, e que el retoma do máis puro estilo expresionista de Nolde, potenciando o contenido *versus continente*.

Antón Lamazares pertence a unha xeración de pintores que apostan pola pintura desde a expresión, revisando de xeito continuo o propio valor da arte no contemporáneo. A súa é unha perspectiva que acadou unha pluralización nos últimos anos, deslizándose cara a unha ollada cada vez máis delicada do exte-

rior, do inmediato como contexto no que investigar. Se descubría a luz e aberto o libro de mitoloxía popular, as últimas mostras de Antón Lamazares descubren un pintor que absorbe -sensible e fértil- unha nova natureza; onde series como “Gracias do lugar” acadan a súa madurez, lonxe de barroquismos. Unha destas exposicións, celebrada na galería SCQ de Santiago en xuño-xullo de 2002,

baixo o título “O libro dos Jueces”, presentaba un artista orixinal ilustrando unha paisaxe suxestiva, de verdes preñados de tonalidades, que redescubren ós grandes pintores do noso rexionalismo máis culto, Avendaño ou Murguía, seres amorfos, e brumas, néboas ou terras aradas que quedan sobre tablas de direccións verticais



Presentación do libro ilustrado por Lamazares “Itinerarium de Egeria”. Acompáñano pola editora Rocío Santacruz e Xosé Crespo.

ou naquelas de vistas desde o aire. Unha vertente que nos aproxima a un impresionismo, que se enriquece nunha lectura herdada de simbolismos e ironías. Dúas facianas dunha traxectoria, analizar e sintetizar, dunha pintura que existe na topografía da producción enlamada, delicada como leiras brillando ou entregada como a matanza de porcos: auga ou sangue derramada volvendo á terra, de onde sae a vida.

Con Lamazares debemos sempre mirar a paisaxe, realizar un emocionado eloxio do lugar e do espacio vivido. El olla a topografía galega, coñece as súas formas, as súas liñas, os seus fenómenos, todo expresado mediante liñas de forza que se basean no imaxinario popular, “lo mejor para entender su contexto es dejarse llevar por un traveling temporal y narrativo que nos traslade, para encontrarnos con épocas de informalismo contagioso o expresionismo figurativo”⁵⁴, así é Lamazares.

⁵⁴ LENS BRUÑA, Jose Manuel: Catálogo Antón Lamazares. Libro dos Jueces, Santiago: Galeria scq, 2002, s/p.

3.3.- Álvaro Negro

Álvaro Negro nace en Lalín en 1973. Licenciado en Belas Artes pola Universidade de Vigo en 1996, especializouse en pintura. Participa en exposicións colectivas desde 1994, comezando co Certame de *Novos Valores* da Deputación de Pontevedra. Dous anos despois participa no *Foro Atlántico de Arte Contemporánea* en Porto, así como en *Novos Valores* na edición de 1996. A súa presencia en certames e premios vai en aumento a medida que crece como artista, participando en ARCO desde 1998, e nas exposicións realizadas pola Xunta de Galicia baixo o patrocinio do Xacobeo. Unha das últimas aparicións foi no Centro Torrente Ballester de Ferrol dentro do proxecto *Miradas Virxes* e no premio Auditorio de Galicia en 2001 e na galería Fúcares en Almagro, Ciudad Real en 2002.



As súas primeiras exposicións individuais, nas galerías *Rayuela* de Madrid en 1997, *Sargadelos* de Santiago e Marisa Marimón de Ourense, en 1999, e no museo Ramón María Aller de Lalín conteñen o seu discurso pictórico. A *Pintura Geográfica*, exposición en Madrid en 1997, xunto con *Nihilismo Blanco* de Compostela, foron os seus primeiros experimentos baseados nun achegamento á creación, onde o lenzo é unha limitación de planos extremos. En todo momento ten unha concepción do cadro nas súas dimensións xeométricas como pauta estructural da mesma, a estructura delimita á obra; unhas determinadas dimensións establecen o traballo. O lenzo é un territorio ou espacio onde o artista ten que construír. A obra de Álvaro Negro será unha búsqueda continua da renovación da linguaxe pictórica desde a abstracción xeométrica, onde se atopa un dos artistas máis admirados por el, Peter Halley.

A serie *Nihilismo Blanco* de 1997, significa partir da nada, é a orixe da pintura. Dá nome a unhas obras que como se pode supor tratarán sobre isto. Nas súas primeiras exposicións *Nihilismo Blanco* e *Pintura Geográfica* descobre os

límites do lenzo, a pintura aparece onde desaparece, no límite, no borde do soporte, polo tanto descobre o borde como inicio e fin da pintura.

Como outros artistas novos dos anos noventa, Álvaro Negro reflexiona na pintura tanto no ámbito teórico como no práctico. No primeiro caso experimenta con novos linguaxes que o leven máis alá do meramente visual, buscando o abstracto e o irrepresentable, no segundo experimenta coa interdisciplinariade. Como membro dunha xeración que valida a pintura no momento actual, comprométese na difícil tarefa de indagar ou polo menos tentar renovar nas artes plásticas cuestionando a necesidade da pintura hoxe en día. Para iso utilizará recursos propios do seu tempo, como son as recentes tecnoloxías como a linguaxe informática – photoshop -, algo que apreciaremos máis claramente en *Luzpin*, “si la pintura fue la primera tecnología que usó la *materia* para crear ficciones, fantasías e ilusiones, puede ahora ser el medio adecuado de mostrar las fisuras y los flujos existentes entre abstracción y realidad, entre cero y uno”⁵⁵. A súa traxectoria artística remite a esta idea de experimentación coa pintura abstracta, aínda que el non a denomine así, polas connotacións que lle otorga. *Nihilismo Blanco* é un traballo para afondar ó redor da pintura; “una mirada al interior del lienzo, a la pinzelada”. O goteo ó azar da pintura destas obras faise infinito cando alonga as liñas logrando delimitar o cadre no seu interior cun entramado de horizontais e verticais. Unha vez feito isto experimenta coa materia dun xeito desbordante, ligado ó informalismo, con moitas capas de materia. Exemplo de todo o dito é a obra *Ruina*, de 1997, onde se observa esa abstracción xeométrica, liñas horizontais e verticais dentro dun informalismo matérico xestual e lírico. Nela hai fragmentos recoñecibles do pasado, como o informalismo dos anos sesenta asociados a esa actitude persoal de Álvaro Negro, optando por construír desde a cor e a materia, estructurando o seu mundo simbólico-lingüístico, con códigos recoñecibles e escasos pero que sobre todo son transmitidos unicamente pola pintura en si.

Neste afán por cuestionar a linguaxe da pintura e os seus convencionalismos atopamos un punto de inflexión na súa carreira coa serie *Luzpin*, na que os cadros se converten en superficies planas onde proxectar imaxes, a pintura como lenzo e marco desaparece tomando relevancia a forza expresiva da superficie. A serie *Luzpin* supón un regreso á frontalidade da tela, xa non tanto ó borde, senón que establece un exaustivo estudio do seu interior. Representa a continuidade do estudio do cadre desde unha perspectiva máis actual, aproveitando as novas tecnoloxías, nun mundo cada vez máis dominado polo audiovisual.

⁵⁵ Declaracións efectuadas ós autores polo artista.

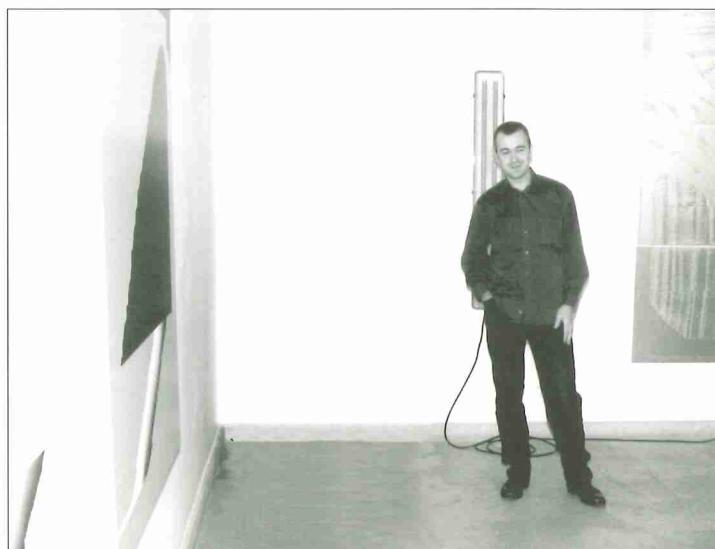
A imaxe é a pedra angular do cadro, dotando dunha frontalidade ó lenzo, semellando unha proxección fotográfica, e avanzando tamén nas técnicas pictóricas como o óleo, na búsqueda da luminosidade que será outra das preocupacións fundamentais desta serie. As continuas proxeccións de imaxes más ou menos azarosas son tamén proxeccións de luz, que van acomulándose na superficie do cadro, na escuridade e nunha disposición arquitectónica con obxectos no espacío. Imaxe tras imaxe chégase a crear un *collage*, de imaxes, luces e sombras; isto é o que intenta plasmar Álvaro Negro nunha única superficie. Estamos ante un traballo de reidentificación da obra no que intenta descubrir novas linguaxes plásticas a través das imaxes. Asume a tradición dunha pintura que puido ter a súa última expresión na xeración abstracta e informalista dos anos cincuenta e sesenta, tanto nas atmósferas como na reducción da paleta cromática a negro, branco e ás veces tamén pardo e vermello. A serie *Ángelus* de 1998 exposta na Galería Marisa Marimón de Ourense sería exemplo do afirmado ata agora. Nestes cadros xógase coa serialización e ironízase sobre o xesto e o abstracto; a construción do cadro queda composta por planos de cor e sobre todo de luminosidade, “unha luz que se grava no lenzo e nas paredes do espacío, que vai adquirindo un lugar na composición”⁵⁶.

Con estes traballos, Álvaro Negro seguía vinculado á pintura clásica, e nese afán renovador, provoca a evolución cara parámetros estéticos más contemporáneos coa serie *Luzpin*. Negro quere captar o incaptable, facer que a arte amose o instantáneo, o efímero, o espacío, a luz, cousas que sempre buscou a pintura e que o artista intenta por medio da utilización de obxectos que considera específicos. Son o resto de disciplinas artísticas como vídeos, sinais na parede (arquitectura), ou luces, e así conquerir que o abstracto da imaxe sexa visible. Estas obras funcionan como soportes de collage e composición, planos de cores e luces que atopan lugar no lenzo e adquieren vocación tridimensional; dáse no cadro o interior e exterior espacial, o lenzo que antes actuaba como unha superficie inmóbil para o goteo da pintura, agora é contenedor da superficie móbil entre o interno e o externo, é decir, entre o visible e o invisible. Si antes o azar determinaba o goteo da pintura, agora utilízase o xesto minimalista, frente ó xestualismo do brochazo.

En *Achtung Luzpin* daríanse as primeiras chamadas de atención sobre un tema que investigará en obras posteriores, que é o de contextualizar a obra e o xeito de relationala significativamente respecto á parede e á arquitectura. Nesa idea da arte dos anos noventa de interdisciplinariedade, a mestizaxe de linguaxes este artista presenta os seus traballos seguindo esta liña.

⁵⁶ LENSS BRUÑA, José Manuel: “O contexto da arte”, en *Tempos Novos*, n 47, abril de 2001, p. 68.

En Luzpin Colour apréciase a radicalización de elementos lingüísticos, como o da serialización. “Proxeclar” varias pinturas da mesma imaxe que se presentan como variacións de cor, “do mesmo cadro”, interactuando entre sí dentro do cadro e respecto ós outros cadros. A imaxe é infinita na súa continuidade, xa que é creada primeiramente en debuxo a lapis (composición) e logo dixitilización (Photoshop) onde a manufactura do cadro queda agora relegada a mimetizar a imaxe previamente creada, variando únicamente en tamaño e cor⁵⁷. A repetición dunha imaxe é un recurso para establecer diferentes ritmos e tensións entre as mesmas imaxes. A realidade é un collage de imaxes que xa non se diferencian unhas doutras gracias á dixitalización. A constante reflexión sobre o feito pictórico faille pensar sobre o propio soporte, a contextualización da obra. Ultimamente plantéxase xa non tanto o cadro ou a imaxe, senón a relación da obra cos obxectos específicos, xa que á hora de pintar afirma seguir utilizando procedementos convencionais sobre soportes clásicos. Chegou o momento e que a pintura se “resignifica” porque os modos de integración da imaxe evolucionaron (formal e conceptualmente) cara novos plantexamentos que entenden a pintura como materia, onde calquera cousa pode conectarase á obra influenciada esteticamente das novas tecnoloxías. Un exemplo é o traballo que se puido ollar en Ferrol en 2001 dentro do ciclo Miradas Virxes, ou na mostra colectiva do premio Auditorio de Galicia, que lle supuxo un accésit⁵⁸. Desde o ano 2002 goza dunha bolsa de estudo otorgada pola Fundación Pedro Barrié de la Maza na Escola de Saint Martins de Londres. A súa última obra continúa nunha incesante investigación do soporte, mentres prolongaba as súa experiencia coa cor



⁵⁷ Este proceso foi amosado polo artista ós autores no estudio que posúe en Lalín.

⁵⁸ MARTÍNEZ ANTELO, Iñaki (Coord.): I Premio Auditorio de Galicia, Santiago: Concello de Santiago, 2001, pp. 18-19.

estudiada nas comentadas series de Luzpin Colour. Unha obra que se presenta en soportes de aluminio, como se puido ver na mostra individual na galería Fúcares de Almagro (Cidade Real). Grandes formatos, como herdado dos colour field de Peter Halley, mesmo de Barnett Newman, pero unha pintura que, como resultado dun minimalismo encendido, prolonga influencias de Gerard Richter. Obras dunha enorme tensión emotiva, de cores encendidas, potentes



Cartel da exposición no Museo "Ramón Mª Aller" *Luzpin colour*.

vermellos, amarelos e azuis que reptan nunha superficie metálica que atrae ó tempo que provoca illamento. Unha opción abstracta, quizais das más interesantes que neste momento se realizan en Galicia, que fan de Álvaro Negro un dos pintores de maior recoñecemento e valor dos que actualmente traballan na nosa terra.

O que busca son respuestas a circunstancias concretas, sabedor de que as imaxes se forman dentro e fóra do cadro. As súas obras tamén agachan semeillanzas coa pintura de parede, polo menos na súa textura, producto de aplicar e estirar as cores con rodillo. Na última exposición, en Almagro, destacan os óleos sobre aluminio, onde a pintura se manifesta más áxil e abandonada, cunha liberdade que se achega “aquel fluir que caracterizaban sus primeros cuadros, con una búsqeda o exploración otra vez dentro del propio cuadro”⁵⁹.

⁵⁹ BARRO, David: “Álvaro Negro”, en Lápiz, nº 183, 2002, p. 78.

3.4.- Guillermo Aymerich

Juan Guillermo Aymerich Goyanes, nace en Lalín en 1965, e desde neno amosou a súa vocación pola arte. Ó pouco tempo xa recibe o recoñecemento oficial co premio que acadou en Lalín no ano 1982 coa participación de *Pintura al aire libre*, e o *Premio Artistas Noveis* da Caixa de Aforros Municipal de Vigo.



No ano 1993 consegue a *Beca de Creacion Artística* concedida pola Fundación Unión Fenosa e que o levou á cidade estadounidense de Nova York.

Laxeiro definiuno como un home de importante imaxinación, que nos fai crer na súa pintura e no seu talento, "sen esa gracia non se pode crear nada que teña mensaxe".

A súa primeira exposición individual realiza en 1994 no Museo Ramón María Aller de Lalín, baixo o nome *Un yoyó alrededor de mi ombligo*. En 1996, expón en Valencia na Galería cuatro coa serie *Animosa constelación* e no mesmo ano o *Catálogo de sirenas* no castelo de Soutomaior en Pontevedra. En 1997 *Cata serena* pódese visitar na Galería Obelisco de A Coruña e no 1998 *Umbral e tolerancia* na Galería Alameda de Vigo. Son numerosas as súas exposicións colectivas e en grupo. As primeiras realizounas por todo o territorio peninsular, e unha realizada na cidade sueca de Estocolmo, *Mail Art Postmuseum*.

Todas estas exposición amosáronnos a filosofía da obra de Aymerich, unhas veces polo propio sentir dos cadros por el realizados, e outras coa comparación que se establece cos traballos de compañeiros seus. Xa desde 1995 coa

súa primeira exposición de grupo podemos observar este feito, acrecentado coa mobilidade xeográfica que establece na súa composición. De Guillermo Aymerich podemos afirmar que foi lonxe da súa terra onde comezou a amosar a súa valía. Destacamos en Galicia a xa nomeada *Novíssimos* patrocinada pola Xunta de Galicia, e celebrada en Ferrol, Santiago e Vigo, no ano 1986. Mais será Valencia o lugar que máis veces viu repetir a súa presencia, debido a que é na cidade do Turia onde estableceu a súa residencia. Nos anos noventa o que apreciamos é que este artista vai traspasando fronteiras co seu traballo. Xa en 1993 é apreciable na Galería *Luis Nishizawa* en México DF. Unha das proteccións que atopou tanto el coma outros artistas foi a presencia nas diferentes convocatorias das becas Unión Fenosa; gracias a isto puido aumentar a súa sapiencia teórica na cidade dos rañaceos. Nesta década é cando comeza a súa carreira en solitario, o que leva a destacar a súa obra no conxunto dos traballos dos seus *coterráneos* de Deza, e incluso de Galicia. Para moitos especialistas, a súa capacidade compositiva é "unha reflexión sobre a tolerancia"⁶⁰.

O recoñecemento a toda esta traxectoria é patente na cantidade de coleccións públicas e privadas que dispoñen entre os seus fondos da mesma. A Deputación de Pontevedra, a de Valencia, a colección Unión Fenosa, ou o Museo da UNAM mexicana son algúns dos centros que aglutinan o seu traballo, tanto en fotografía como en pintura.

Xunto a outros creadores da súa xeración, Guillermo Aymerich, perfíllase como un artista que intenta afastarse da corrente romántico primitivista que caracterizou a arte galega nos anos anteriores a aparición de *Atlántica*. Con Pamen Pereira, Berta Cáamo ou Darío Basso, conformarían a segunda remesa deseas artistas xoves con ganas de xirar o rumbo da arte galega e deixar de lado ese pasado mítico galego ligado ó expresionismo de tempos pasados para aproximarse a propostas máis simbolistas, pero sobre todo para buscar unha vía artística máis personal, máis individual e diferenciada anhelando atopar unha identidade propia. A obra de Aymerich encontrámola entón a cabalo entre unha abstracción con rasgos figurativos e áinda cunha certa presencia do tremendo tanto temático coma plástico cunha marcada utilización dos símbolos e crenza na forza expresiva dos rasgos simples.

Cadros figurativos onde os obxectos ou figuras son unidimensionais, carentes de volume, como atrapados no lenzo, con total ausencia de perspectiva, de relieve reforzando a idea de inmediatez. Un debuxo de trazo expresio-

⁶⁰ FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Patricia Penélope (coasd.): "Guillermo Aymerich", VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, Coruña: Deputación Provincial, 1999, pax. 22.

nista, claro, sen dúbidas, transmitindo a forza do impulsivo e do directo. Ademais disto, a estridencia cromática superpone ó deseño xeométrico e figurativo, descubríndonos toda unha paleta do máis diversificada e ampla. Na súa estadía en Estados Unidos o formato cadrado das súas composicións determina a técnica; así como o material, que é diluible en auga, cores nacaradas, perlescentes e irisadas; o óleo é obviado. O artista confía cegamente no papel expresivo das cores, compoñendo a superficie do cadro como un amplio espacio estructurado en campos de cor puro e plano⁶¹. Esta predilección polo mundo da cor recórdanos ó efectismo Pop, ó impacto colorista das siluetas dos anos sesenta e setenta⁶². Ó contrario da arte *Pop* carente de significación e simbolismos, a arte de Aymerich busca suxerir emocións e rememorar mundos máxicos, literarios, cunha marcada poética dos soños configurando unha pintura repleta de misterios e interrogantes cunha expresión surreal. Na pintura de Aymerich, nada é o que parece ser; xoga co pasado e co futuro, como afirma Sobrino Manzanares, o plano inevitable da pintura esconde un fondo profundo que impide que nos devolvan a nosa imaxe. Os símiles convértense en antónimos e a verdade en engano. Na súa obra nada pode ser afirmado con certeza, xoga nun terreo, como é a plástica, no que o máis seguro á nosa percepción vólvese oposta cando meditamos e reflexionaos sobre ela, e suxírense continuamente novos pensamentos e ideas que transforman esa percepción primixenia, "todo se entreteje y se superpone, se engarza y se apoya, uniéndose realidades e irrealidades, sueños y espejos; lo visible y lo invisible"⁶³.

Sente unha interese continua polos xogos semánticos así como polos seus recovecos conceptuais, provocando ó espectador e invitándoo a pensar diante da obra ó tempo que evoca o seu discurso poético e de ensoños surreais e máxicos,



⁶¹ Como afirma Alberto González Alegre " falando só plasticamente moi poucas veces unhas pinturas tan planas tiveron un fondo tan abismal, moi poucas veces en superficies cromáticas con moito contorno e moito debuxo coubo tanta pintura"

⁶² As imaxes silueteadas por enriba de estridentes campos cromáticos son aproveitadas para que o pintor lembre recordos " e faga alusións sentimentais, adrede inxenuamente plasmadas". BONET CORREA, Antonio: " Catro artistas galegos de hoxe ", en VVAA.: Guillermo Aymerich, Coruña: Unión Fenosa, 1994, páx. 11.

⁶³ PÉREZ, David: " Al igual que boyas que flotan, sin saber, por la ría de Arousa", Guillermo Aymerich, Valencia:Generalitat Valenciana, 2000.

xa que ante todo a obra é un pretexto para o despliegue imaxinativo e creacionnal do artista. Apreciamos a utilización no seu traballo de recursos abstractos con neo-dadás, o conceptual co narrativo ou o intelecto coa sátira; ás veces incluso nos lembra aspectos formais ou expresivos do *Pop*, aínda que como afirma Xavier Seoane conceptualmente e espiritualmente Guillermo Aymerich non ten nada que ver con el. A súa pintura é analítica e crítica co comportamento humano, sen prexuízos, o que é marcado coa utilización da *retranca*, moi cosmopolita pero evidentemente sen esquencarse de Galicia.

Nos últimos anos, e relacionado coas ideas expostas anteriormente, Aymerich utiliza o humor, moitas veces corrosivo na estructura do seu traballo. Acentúa con el a provocación, o cinismo e a condición que todos os galegos teñen directa ou indirectamente: a relación case mística coa terra. O artista pon todos estes recursos ó servicio do que el chama a "redundante componente egoísta que se move dacabalo entre a verdade e a mentira"⁶⁴.

A fonte orixinaria das fotografías e das pinturas de Aymerich é a experiencia cotiá pero interpretada dun xeito que a realidade queda patente e ó mesmo tempo modificada. As fotografías acompañan ós cadros como contraste, nese afán do artista pola ambigüedad e a dúbida sobre o que se está ollando. Na serie sobre o ambiente de Santiago de Compostela constátase esta idea; crepusculares do ambiente galego que enfrentan á fotografía en cor e a pintura en branco e negro, trátase dunha serie de sete obras realizadas entre 1997 e 1998 na capital de Galicia e que no fondo enfrentan a obxectividade e a subxectividade do espectador. Son lugares totalmente recoñecidos da capital de Galicia, é aquí onde está o primeiro adverbio; a transformación do aire, a manipulación da representación é onde adiviñamos ó segundo.

Na serie de fotografías que sobre os menhires de Bretaña, percibimos estas ideas. Trátase do intercambio de cualidades e escala entre queixos e menhires. A base da obra é a fotografía en blanco e negro -o que é unha referencia á bandeira bretona- á que despois se lle aplican perforacións ó xeito dun queixo enmental. Así xunta dous referentes galos, moitas veces empregados como modelos turísticos, nunha composición na que se busca o xogo co espectador partindo do que se coñece, do real para logo intervir coa arte nela e convertela en ficción; todo é mudable gracias a intervención da arte, é a ferramenta utilizada polo artista para trasladar imaxes, suxerir pensamentos e orixinar novos mundos e novos espacios na liña do neo-dadá e dos surrealistas.

Nos últimos anos están sempre presentes as paisaxes, tanto da natureza

⁶⁴ Ibidem.

como das urbes, das que entresaca os máis diversos sentidos vitais, emocionais, sentimentais que provoca unha imaxe irreal dunha imaxe real. Na obra presentada na Bienal Laxeiro apréciase a natureza galega, misturada co sentir máis evidente do galego, a humidade. Nas catro fotografías que conforman a obra o sentir é este, xa é apreciable no título, o xogo semántico queda patente *Humidade bretona*, fotografía realizada na paisaxe do Finisterre francés. Trátase da representación dun percorrido en automóbil; son dúas parellas de repeticións da mesma fotografía da que surxen catro variantes que conforman as catro estacións atmosféricas. É a unión de dous ámbitos xeográficos distantes no mapa, pero xuntos na historia e no ambiente. Sen pretendelo achégase á terra, como no seu momento apreciamos en Antón Lamazares, aínda que Aymerich presenta un contido filosófico diferente, xa que a súa realidade é outra.

Nestes mesmos anos trátase a paisaxe interior, sobre todo na serie *Coronas*, onde amosa o fogar onde habitan os contrarios; é unha serie de diferentes casas explicadas a través dos pelos que se fan presentes no chan. Cabelos sobre mosaico, sobre baldosa ou sobre cerámica demostran por unha parte que estamos ante a civilización, e por outra que o ser humano está incluído nela xa que deixou a súa pegada.

Guillermo Aymerich é un dos artistas dezaos máis innovadores na plástica. Quizais represente a un grupo de creadores galegos que se desligaron das correntes internas e experimentan con filosofías ás veces alonxadas do sentir galego. Aínda así, despois de formado en Valencia, non esquece Galicia, pero xa non é a clásica representación bucólica do agro ou do monte, é a cidade, o urbán, en definitiva a Galicia do século XXI. Na serie que sobre Santiago de Compostela realizou é apreciable este fenómeno, representando unha imaxe típica mais sen caer no tópico. O tempo tamén é capaz de facernos enganos visuais coa representación da rexión francesa de Bretaña; son quizais estas fotos más representativas de Galicia que as propias de Santiago, o verde e o húmido están presentes no seu explendor. A comparación secular dos países celtas resumíuna Aymerich en catro fotografías, o espírito de Breogán semella que vai sobresaír de calquera de elas, sen embargo, nos detalles da rúa do Franco o que se aprecia é unha cidade cosmopolita e cultural. A paisaxe interior podería ser desta cidade ou doutra, pero aí está a dúbida.

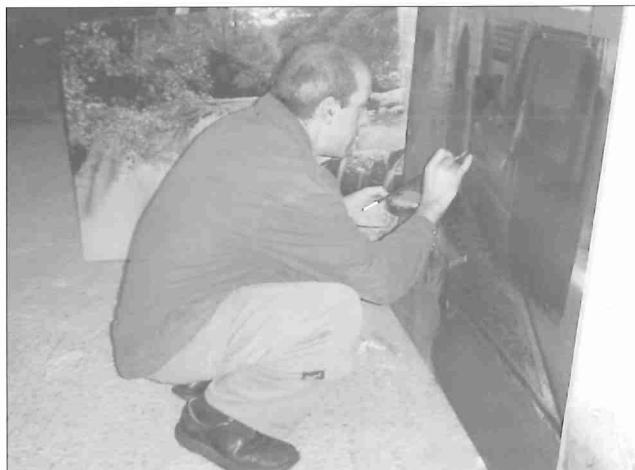
A postura de interdisciplinariedade de Guillermo Aymerich converténo nun pintor de factura orixinal e inquietante. Así o demostra e asevera na súa última mostra presentada na Fundación Laxeiro de Vigo, en outubro de 2002, baixo o título “Aproximación á auga”. Describe a un artista que vive nun íntimo con-

tacto coa experimentación das técnicas pictóricas; o seu campo de extensión bidimensional nace nunha ollada do exterior para, posteriormente, actuar disecionando o natural, como nun simulacro ou artificio. O tema e metáfora da auga serve como conclusión desta análise, e exemplo da ductilidade da súa producción nestes últimos anos, unha continua investigación do feito pictórico, nacendo no teórico e loitando en lecturas como pequenos xogos empíricos, contos dunha novela que se presenta, fragmentada, en entregas seriadas. En palabras de Antón Castro, “a súa pintura é xeografía que percibe a paisaxe como un acontecemento e lugar de debate dunha identidade singular, ó final, coma imaxe, supera as súas intencións iniciais”⁶⁵.

A pintura deste artista é un campo amplio da natureza como análise, un instrumento para complexizar as nosas relacións co mundo, xamais será unha experiencia formal. Sempre hai unha referencia á paisaxe, xa que a natureza pode ser un mesmo. O seu traballo desenvólvese sobre o plano da linguaxe, xa que realiza as súas series construíndo e deconstruíndo imaxes, verdadeiros códigos lingüísticos.

3.5.- Armindo Salgueiro

Armindo Salgueiro nace en Piloño, concello de Vila de Cruces, en 1961. Cedo sente inquietudades artísticas, estudiando en diferentes centros de Galicia como a Escola de Artes e Oficios de Santiago de Compostela, ou a Escola MASSANA e a Escola EINA en Barcelona. Despois destas estancias na cidade condal e tamén en Mallorca, sairá á luz a súa producción pictórica, de fundamentos conceptuais e caracterizada polos enigmas lingüísticos e que se recollen na exposición individual que realiza en 1985 na Galería Sa Peladora, en Buñola (Palma de Mallorca). En Galicia escolle a cidade compos-



⁶⁵ CASTRO, Xosé Antón: Catálogo Guillermo Aymerich. Aproximación al agua, Vigo: Fundación Laxeiro, 2002, p. 14.

telá para amosar a súa obra, no ano 1986 na Sala Mestre Mateo e en 1989 na Casa das Crechas, onde deixa patente ese xeito de traballar tan persoal entre o conceptual e o surrealista ou onírico, que marcará á obra de finais da década dos oitenta. Serán nestes anos onde os seus traballos comecen a agromar dun xeito máis patente, sobre todo no último tercio da década, cando a nivel individual está presente na capital galega. Sen embargo, a súa obra é moito máis admirable nas colectivas realizadas desde 1987; participando en *Novos Valores, IX Bienal de Pontevedra*, ou nas xa nomeadas *Algarabías* de Lalín. En 1989-90 participa en traballos da Galería Sargadelos e da Casa da Concha, ambas en Santiago de Compostela. En todas elas apreciamos unha continuidade de traballo, xa que o currículo que amosa é continuo ata 1991.

A derradeira década do século XX observa como Armindo Salgueiro colabora en diversas exposicións colectivas auspiciadas pola Xunta de Galicia e a Deputación de Pontevedra. A súa presencia no Museo Ramón María Aller de Lalín, ou na I Bienal " Pintor Laxeiro ", tamén na mesma localidade, corroboran este feito. Desde 1995, está presente, de novo, en diferentes cidades españolas e europeas. Destacamos o Centro Cultural Conde Duque de Madrid nese ano, a presencia tempo despois na *Kulturomodell*, na cidade alemana de Passau. No tocante á presentación do traballo individual nomeamos en 1998 a exposición denominada *Alicia*, na Aula de Cultura de Caja Extremadura na cidade cacereña de Plasencia. No ano 2000 será a Fundación Laxeiro de Vigo a que acolla unha segunda parte deste traballo, *A Selva de Alicia*. Os anos noventa son unha continuidade nese facer artístico do conceptual e da invitación á reflexión sobre a natureza da arte por parte do artista. Unha das últimas presencias de Salgueiro foi a que se puido admirar en 2001 no museo municipal lalinense con ocasión da V Bienal " Pintor Laxeiro ".

A súa obra delata un alexamento dos postulados da arte tradicional, animado por un desexo de darlle outra dimensión e outros fins a pintura clásica. O linguaxe pictórico é cuestionado en todos os sentidos, cambia os materiais, introduce técnicas novas e diferentes como se o cadro fose un territorio por explorar partindo de cero, sen prexuízos e sen medo á innovación e ó cambio de rumbo que o campo da pintura experimentou nos anos noventa. A súa formación catalana serviuelle para decatarse da posibilidade de levar a cabo unha pintura sen límites, experimentando con ideas do conceptual. *O conceptualismo* na arte da década dos sesenta tiña como finalidade explorar a concepción artística no seu funcionamento, proponer arte máis que representar, e todo isto será palpable na obra de Armindo Salgueiro. Esta continua búsqueda de respostas e de plantexamertos e cuestionamentos sobre a propia arte leva ó artista a elaborar

un complexo linguaxe marcado polo enigmático e os significados. Símbolos e signos que se presentan como portas abertas á reflexión e á suxestión de cada seu; o real e o pensamento estreitamente unidos pero conceptualmente alonxados. As imaxes realizadas sobre a tersura do pexiglás, mostran a obsesión pola palabra, por unha linguaxe metafórica, a realidade tórnase metáfora e a metáfora realidade. Metonimias, cambios de significados, transfusións... que convirten a súa obra nunha particular simbiose de intimidade obxectual e de cor.

Pero Armindo Salgueiro vai máis alá da cor e do soporte tradicional, rompe coa mirada pasiva do xénero pictórico e fai unha redefinición da mesma en obras como *A selva doméstica* de 1998, no que inclúe globos e transgrede o espacio pictórico con elementos alleos e cun fin de obxectualizar a obra e intentar que o espectador non permaneza impasible ante a obra que contempla. *Regadeira* de 1999, é un exemplo dese discurso conceptualista e simbolista; sería unha obra concepcional porque representa unha idea abstracta a través de elementos sensibles, recoñecibles pero que na que non relacionamos a priori imaxe-significado e deste xeito o artista fainos espectadores activos ó ter que pensar, analizar a obra máis alá do visible, como no seu tempo xa fixeran Picasso ou Duchamp. Tamén atopamos obras de Armindo Salgueiro nas que a abstracción lévanos a reflexionar sobre a propia pintura sen ter que relacionala co exterior, como *Camuflaxe* de 2001, na que a idea de liñas continuas con espacios en branco cuestiona unha vez máis ese "xogo" do artista co ritual e o pensamento. Símbolos que, como signos modulares, fixan a imaxe reduccionista dun espacio tratado como estructura xeométrica, pero ante todo como receptáculo posible da pintura-pintura, vista como un concepto para describir a vida. Estas tres obras amosan a forma de traballar do artista; sobre imaxes fotográficas ou pictóricas recoñecibles introduceeses *obxectos extraños* como unha regadeira, uns globos ou uns redondeis que son intrusos na composición pero ó mesmo tempo son elementos necesarios para rematar a mesma, actúan como elementos pictóricos, son pinceladas de cor, o óleo é substituído por materiais extraídos do exterior para crear ese xogo de linguaxes como os propios títulos indican, o *camuflaxe*.

A forma de expoñer os cadros fai referencia ás veces ó arte minimalista; ese desexo de seriación, de repetir ata o infinito a mesma imaxe sería parte dese linguaxe do intelecto, do pensamento, da idea do sentido e da natureza da arte como na obra *Tres tristes tigres* de 1998. Esa mistura de correntes artísticas e de técnicas tamén se aprecian na utilización combinada de fotografía e pintura. Armindo Salgueiro busca partir do real, e despois convertelo en irreal coa introducción dos elementos alleos, provocando esa ambigüedad estética e significativa.

Este desenvolvemento da linguaxe metafórica non só é pretexto para pre-ocupacións visuais, senón tamen significativas e como imaxe experimental para relacionar, espacios, ou textos. *Conserva* de 1999 amosa o poder conceptual de obxectos atrapados en bolsas de plástico, e que son partes de nós, cousas que

conforman a nosa vida diaria e que o autor nos presenta, ou mellor dito nos propón artisticamente, envasadas como obras de arte individuais; o cotiá tórnase arte, como fixera Andy Warhol nos anos sesenta, son novos códigos de arte sobre os que pensar e actuar. A vida contemporánea é reco-llida e gardada. Esas bolsas conservan a memoria, actúan como arquivos mentais nos que gardar todo o que somos:

as novas actuais dun xornal, o valeiro, a esencia das cousas, todo o etéreo e o corpóreo pódese gardar a través da arte de Salgueiro. Repétese aquí de novo a idea minimalista da reiteración da obra e a idea de poder conservar a memoria a través de obxectos como a obra de Jorge Barbi.

O conceptualismo como primeiro elemento da obra de Salgueiro óllase moi ben na obra *Alicia en el país de las maravillas* de 1999 onde a través dun material inusual, a moqueta, escribe o título, e iso convértese en obra, a palabra é pintura, conforma un cadro.

Por todo isto, Armindo Salgueiro convértese nun artista experimental e investigador das artes que intenta redefinir a pintura por camiños propios do seu tempo, cuestionando o seu papel na actualidade e a súa función real. A pintura como tradicionalmente a coñecemos xa hai tempo que comezou a esgotarse, e o traballo de Armindo Salgueiro é unha contribución máis a que non se perda, confiando en que o único xeito de salvala é con novos plantexamentos e coa interdisciplinariedade das artes (arquitectura, escultura, literatura, fotografía...) e das correntes artísticas da historia da arte (conceptualismo, surrealismo, minimalismo...), pero coa súa capacidade de renovar o xa coñecido, e facer cómplice das súas composicións ó espectador, que utilizando o seu coñecemento pasado logra actualizar a través deses elementos especiais e esas composicións que en rexistros tan diferenres nola amosa.



4.- AS OUTRAS FORZAS DE DEZA

4.1.- Damián Payo Cangado, *Paío*

Damián Paío nace en Lalín no ano 1957. É un dos artistas máis polifacéticos da bisbarra de Deza, un home involucrado de cheo na cultura por todos os campos e no máis amplio significado da palabra. Adícase a colaborar en multitud de publicacións, coa plástica, tanto en pintura coma en escultura.



As súas primeiras exposicións realizaas na súa vila, Lalín, en 1984, como é o caso de *Algarabía*. Posteriormente expón no 1987-88, en Novissimos na cidade departamental, e desde 1992 ata 2000 na Xuntanza Obradoiro Internacional das Artes Plásticas "A Solaina de Piloño", exposición que marcará o inicio dunha serie de colaboracións relacionadas co seu concello no mesmo ano, 1992, onde expón no Museo "Ramón María Aller", cunha mostra adicada a amosar as creacións de artistas dezaos, *O Deza: unha definición de arte actual*, e igualmente, en 1993 en Santiago de Compostela na Casa da Parra baixo o título *Artistas do Deza*, ou en 1995 nunha itinerante titulada *Dezasete*, e finalmente no ano 2000 a retrospectiva *1900-2000: Un Século de Arte en Deza*, no museo municipal de Lalín.

Así mesmo, son numerosas as súas exposicións escultóricas coma a *II Bienal de Escultura "Fundación Araguaney"* en Santiago de Compostela, en 1988 onde expón xunto a outros escultores dezaos como Francisco Lareo e Wili, na Casa da Xuventude de Lalín, e no seguinte ano na *L Bienal de Escultura* de Valdepeñas en Ciudad Real entre outras. Ademais de todo este traballo plástico, é o cofundador de *Algarabía*, proxecto no que se misturan as artes plásticas, a música, o teatro, e a poesía, participando en todas as edicións, e tamén é membro fundador de *Fundación Casa Museo A Solaina de Piloño*, no concello de Vila de Cruces.

A súa traxectoria pictórica está marcada por unha constante experimental de formas e cores. Arranca desde uns cadros de iconografía figurativa, elaborados con técnica mixta nos que a figura humana e tratada desde dictados expresionistas de forte impacto visual. Figuracións deformadas e tremendistas nas que as olladas dos protagonistas se converten en claves de comunicación para o espectador, son emisoras de sensacións e situacións ó redor das que xirar. Os trazos expresionistas acentúan a forza simbólica e psicolóxica das escenas de Paío, empregando ese xeito de pintar xestual e agresivo que nos recorda artistas alemáns como Ensor ou Munch, que tamén consideraban a cor como un medio de expresión e comunicación directo á alma. De feito, na evolución de Paío apréciase un andar desde formas humanas a unha pintura máis abstracta, facéndose notoria a influencia daqueles pintores do *Xinete Azul* que decidiron expresar o sentimento cósmico a través do abstracto. A pintura de Paío utiliza o colorido na súa búsqueda dunha interpretación da interioridade da consciencia humana, a cor é responsable activa de comunicar o sentimento e a forma queda supeditada a esta. Polo tanto, estamos ante un artista intimista, un creador de estados interiores e dunha realidade que oculta á vista e amosa ó corazón. Cadros que aluden á vida, ás alegrías, ás tristuras, ós sentimientos, ou ás relacións íntimas. Por outra banda, tamén deixa espacío para a ensoñación, para a poética e a narrativa, misturando así ó empírico co innato.

Ata 1987 atopamos obras como *Do outro lado do fío* ou *A miña Mari*, representativas dese expresionismo, con fragmentos do corpo como faces, e a factura violenta, rápida e xestual cun colorido forte e frío no que expresar a vida e a condición humana. A luz e a oscuridade definen o seu particular enfoque da existencia humana, a súa preocupación polo devir humano e pola sensibilidade feminina, todo iso representado dun xeito moi persoal.

A partires de 1987 centra a súa obra en estructuras e campos de cor ou en determinados emblemas para proseguir experimentando no campo da pintura, buscando alternativas ó expresionismo e á figuración, atopándoas no *Pop* e no surrealismo de Picabia. Así é *o mundo* é exemplo desta nova ollada á arte, reiventando a súa propia pintura a base de formas, pero iso si, novas, enmarcada nun campo de cor inédita. *Pecata mea dómine amosa* esos rasgos dadás ou surrealistas "picabeanos", fusión do imaxinario e do real, é esa búsqueda polo que non é común na realidade das belas artes como arte popular, con obxectos etnolóxicos e paisaxes populares como en *En un prao verde con bandera verde y blanca conquistamos CATASÓS*.

A arte *Pop* retomada nos anos oitenta polo movemento post-modernista, pero cun significado diferente, aparece ó máis puro estilo de David Salle en

!...Boh....!. Utiliza, o *Pop*, os elementos de consumo da sociedade occidental que no seu momento foi unha plasmación da realidade e do estilo de vida dos países desenvolvidos na década de 1960, vinte anos despois mantense o motivo, pero non o significado que agora é máis radical, vaciado de contido. Precisamente esta é a postura que o dezao nos amosa nestas obras, postmodernistas nun momento en que xa se falaba do Fin da Arte.

A arte da década de 1980 en adiante deixou unha profunda pegada nas composicións de Paío, tanto nas realizadas neses anos como nos últimos traballos expostos. O que retoma do pasado é, como xa sinalamos liñas atrás, a cultura *Pop*, aquela que baseaba no colorido e nas formas un xeito novo de sentir; agora formalmente segue este camiño mais cun significado duro e apegado a realidade galega. En moitas das súas composicións apreciamos isto, pero non pecha a porta a outras etapas da historia da arte como é o Cubismo, Surrealismo e Expresionismo. O que se demuestra é unha iniciativa menor pero non por iso deixa de destacar no conxunto da súa xeración; a súa formación académica lévao a coñecer estes movementos artísticos, e a súa destreza constitúe un xeito interesante de investigación diante do lenzo; por iso ó ollarmos para moitos dos seus traballos recoñecemos a Picasso, Picabia e Ensor, a súa fonte de inspiración, polo tanto, está clara.



Non podemos nin debemos esquencer que Paío é un pintor de Deza, polo tanto é de obrigada mención a figura de Laxeiro. Os rasgos duros e cortantes, vidos do Expresionismo, que tan ben soubo plasmar na súa obra foron unha sorte de inspiración que se adiviña en *Fora pulgha*, por poñer un exemplo. Así mesmo, a orixe rural da súa vida tamén se aprecia nos elementos telúricos que invaden solapadamente ou non as súas composicións. Na obra *Pote...ghracias*, apreciamos dous elentos visibles que confirman esta idea; por unha parte a presencia da silueta dun pote típico galego digno de calqueira museo etnográfico que pululan pola terra, e o título que da nome o lenzo que presenta unha graffía popular non recoñecida polas altas instancias político-lingüísticas do poder, a

gheada. Con estes dous elementos demóstrase o carácter popular e achegado á aldea que ten Paío nunha boa parte dos seus traballos.

As constantes referencias irónicas e de burla tamén son un alicerce na obra. En 1988 elabora un autorretrato que deixa entrever a ironía e a gracia do artista; a través dun tríptico titulado *Autorretrato: Dúas gracias e un ghracioso* amosanos como por unha banda a historia da arte e por outra o bo facer do artista convirten a composición nunha individualización de Paío en un interesante mostrario da análise das formas. De certo que se trate dun autorretrato, xa que o protagonista sitúase no medio da composición, e o título sinala ó *ghracioso* como inequivocamente ó dezao; por outra parte a representación espida e en ademán dionisíaco corroboran, de novo, a mirada cara o pasado.

4.2.- Xaime López Villar

Xaime López Villar, naceu na parroquia de Donramiro, concello de Lalín en 1977. A súa experiencia expositiva é relativamente recente; comeza no triénio 1996-98 na xuntanza promovida desde o propio concello, Algarabía. En 1999 constatamos o despegue pseudoprofesional con diferentes exposicións, unhas más destacadas que outras, exemplo disto último é a levada a cabo no pub Xaneira na localidade dezaa de Silleda. Sen embargo temos que destacar a levada a cabo no museo de Pontevedra, no Museo Municipal Ramón María Aller de Lalín ou na "Solaina de Piloño", no concello de Vila de Cruces.



Así mesmo, o seu traballo foi seleccionado en diferentes certames, destacando o de Novos Valores patrocinado pola Deputación de Pontevedra. No ano 2000 voltará a participar en diferentes xuntanzas promovidas na bisbarra de Deza, así como de novo, no Museo Municipal. A última convocatoria pública da que temos referencia foi a V Bienal Laxeiro en 2001. Actualmente reside en Barcelona, e desde alí participa nas convocatorias artísticas que en Galicia se celebran.

Os comezos artísticos de López Villar foron a través da escultura. As tallas en madeira constituíron o primeiro nivel experimental do artista, o cambio cara a pintura realizouse ó redor de 1991, sendo ésta técnica polo que é máis coñecido. A pintura, é definida por el como unha relaxación, mais cunha meta profesional⁶⁶. Partindo do real, López Villar busca a creación do orixinal, escapando do aburrido da ralidade e do cotián, e escolle para a composición dos cadros a abstracción e a técnica mixta moito máis fácil para a súa forma de pensar. Este artista autodidacta, define o seu traballo como abstracto (sen olvidar o obxecto), social e comprometido.

Nos seus cadros predominan as formas xeométricas dando apariencia de composicións abstractas ó máis puro estilo da vanguardia de comezos de século, como o cubismo. Unha composición simbólica expresada por liñas de cores intensas, cadros, círculos, onde a palabra tamén ten o seu lugar, xaponés, a xeito de *Collage*. Un caos ordenado onde cada peza encaixa á perfección. Tamén se disluse nos seus traballos a crítica social, como na obra onde aparece unha referencia ás cidades xigantescas a xeito de colmea onde habita o home finisecular, tema usual na historia da arte e que unha vez máis este lalinense retoma nas súas obras. Pon en dúbida á sociedade e ós seus costumes, ós seus xogos e hábitos. Para iso elavora un código propio de cores, formas e liñas e transmíteo en obras de grande formato e descomposición dos seus elementos.

Na serie *Non entendo nada* presentada no XVI Certame de Pintura de Cambre de 1999, é onde comeza a reflexarse á crítica á que antes faciamos referencia. Composicións negras e blancas ó xeito dun tableiro de xadrez, que inclúe ó resto da súa produción, caligramas mentais que lle engaden un toque persoal. Trátase dunha crítica á presencia masiva dos xogos na nosa cultura. Pódese observar reminiscencias *mínimal* neste traballo, sobre todo na composición, non así tanto no significado. Poténciase as cores, formas, incitando á percepción directa dos elementos primarios, como é a liña, e non a percepción simbólica. Constatase unha claridade, simplicidade e racionalidade na composición, acorde coa poesía denominada intelectual.

Con ocasión do *Certame Novos Valores* de 1999, López Villar presentou unha obra de grande tamaño onde amosaba a descomposición dos elementos dunha estrada, con composicións poéticas en lingua xaponesa coa intención de expresar a problemática das rúas "reflejando algunas cosas inútiles que se hacen

⁶⁶ "Sempre é un estímulo que a túa obra resulte seleccionada", Faro de Vigo, 27 de outubro de 1999.

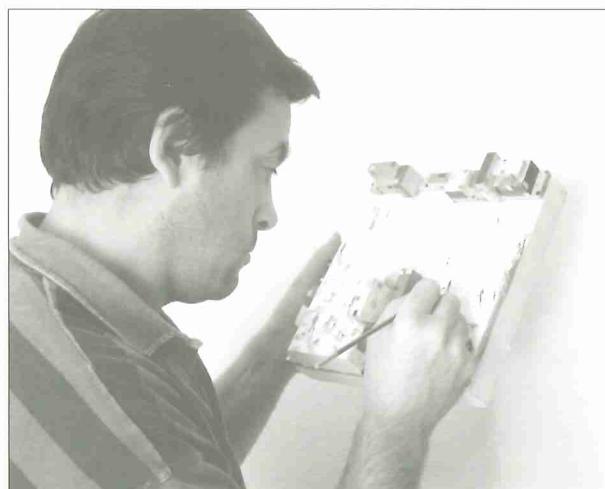
a veces"⁶⁷. Partindo da experiencia autodidacta do artista, observamos unha clara influencia do *collage*, do Cubismo Analítico de Picasso e das correntes conceptuais europeas da segunda metade do século XX. No caso do malagueño, a influencia é más palpable, as formas analízanse ata a disección e descomposición en elementos simples e extructurais. Non se ofrece a realidade, amósase outra cousa, pero sen esquencer o real; transmite a vida coa súa propia visión, intuitivamente.

No ano 2001 presenta un tríptico á V Bienal Pintor Laxeiro, dun carácter máis expresionista ó que non nos ten acostumados, e onde cambia a sinxeleza estética de cores planas e acabados perfectos por unha técnica máis abrupta e matérica. Emprega unha pincelada más descoidada, xogando coa descomposición do propio lenzo e a relación entre os elementos en que aquel quedou dividido. Sensacións abstractas transmitidas a través de elementos sensoriais como é a cor e o volume.

4.3.- Antón Iglesias

Antón Iglesias nace na parroquia de Cristimil, Lalín en 1961. É fillo doutro artista dezao co que comparte non só o nome senón tamén a interese polas artes plásticas.

Unha das súas primeiras aparicións é en 1980 con ocasión do Concurso de pintura e Debuxo ó aire libre celebrado en Lalín, onde acada o primeiro premio na sección de debuxo. A década de 1980 non é a máis prolífica do seu traballo, xa que son contadas as súas aparicións cara ó público, sobresaíndo entre 1984-89 as primeiras colectivas que baixo o nome de *Algarabía* se desenvolveron no concello pontevedrés nestes anos. Xunto a isto destacan, sen saír as terras de Deza, as colectivas auspiciadas pola iniciativa privada (Galerías Joaquín Loriga e diferentes espacios lúdicos lalinenses) e a pública (Concello de Lalín e Vila de Cruces). Nestes anos a presencia máis destacada do artista foi na cidade olívica, con ocasión da promoción de artistas noveles auspiciado pola



⁶⁷ Entrevista a Xaime López Villar no xornal La Voz de Galicia, o 20 de maio de 1999.

entidade bancaria Caixavigo. A primeira exposición individual data de 1985 no pub Vento de Lalín.

Os anos noventa son máis prolíficos á hora de tentar pescudar o traballo plástico de Antón Iglesias. Aínda así non esperta a súa musa ata o segundo lustro da década. De 1990 a 1993 tan só ten presencia nas *Algarabías* correspondentes a eses anos. En 1994 a súa presencia nunha exposición colectiva celebrada en Chantada (Lugo), marca o despegue da súa produción artística ata o de agora moi continua en diferentes lugares.

A I Bienal “Pintor Laxeiro” (Lalín, 1993) é aproveitada por Antón Iglesias para amosar a súa produción agora xa desde unha interese máis artística que en anos anteriores. O ano 1995 é especial para o pintor xa que participa na XX Festa do Queixo celebrada en Arzúa (A Coruña) cun cartel que conquira o primeiro premio, ó igual que en anos sucesivos acontece tanto neste concello como noutrous de Galicia⁶⁸.

Os últimos anos ven como Antón Iglesias participa en diferentes concursos e certames de pintura ó longo da xeografía galega tanto en exposicións colectivas como individuais. *Novos Valores 95* celebrado no Teatro Principal pontevedrés é unha dasas citas á que nos referimos liñas atrás.

Antón Iglesias é un artista vencellado á escola paisaxística galega. A súa particular visión da paisaxe dezá serve para converter os seus cadros en fiestras naturais polas que recrear o ollo e perderse en bosques de árbores que crecen ata o infinito do ceo ou a enredarse en marañas de ramas que parecen impedir ó espectador adentrarse nun espacío creado para inquietar, xa que se afasta da típica paisaxe lúdica e romántica, en pos dunha natureza máis violenta, viva; máis expresiva e evocadora de sensacións. En certo modo evoca a idea animista de que a natureza está viva, e a través destas composicións podemos adiviñar o estado de ánimo do artista, transmitindo misterio, sospeita; detrás das ramas pode haber algo, o que dá sensación de in tranquilidade. As obras que se expoñen no Museo Ramón María Aller en novembro de 2001 semellan cárceres que capturan ós que as admiran, ó principio non podes pasar, e logo xa é máis factible atravesalas. Pero este xeito tan característico que ten o artista de representar a paisaxe convírtena nun lugar difícil de estudiar, na que é necesario sortear obstáculos que nos impiden saír dela.

A forma de representar a paisaxe é irreal, crea unha ilusión realista do

⁶⁸ Entre 1996 e 2001, está presente na Festa da Langosta da Garda (Pontevedra), na Festa da Historia de Ribadavia (Ourense), Festa de San Xoán de Carballo (A Coruña) ou na Festa do Carneiro de Dodro (A Coruña).

espacio natural xa coñecido. A través dun enfoque fotográfico amosa un motivo calquera, convertíndoo nalgó específico dun lugar. Na composición presentada á V Xuntanza “A Solaina de Piloño” de 2000, *Ramas Verdes Entrecruzadas nos Montes de Piloño* observamos esta idea de natureza agreste, que pode ser dominada polo ser humano. Ese carácter ficticio vén dado pola técnica empregada, que acentúa a estética de *cómic*. Cores da terra de Deza, ocres, verdes e amarelos, de tonalidade luxa. Na composición, luz e sombra loitan pola preeminencia no cadro; semella un amencer, a batalla entre a noite e o día, entre a terra e o ceo, en definitiva, entre a vida e a morte. Ese enmarañamento recorda a obra de Tatiana Medal, unha artista que traballa co entramado das rúas da cidade, convertindo o interior do cadro nun laberinto de formas lineais e cores eléctricas que convírtense na columna vertebral do cadro⁶⁹.

Nestas paisaxes tamén teñen cabida outro tipo, más ligadas a correntes artísticas como ó impresionismo, con pinceladas más soltas e coloristas onde o que se busca é captar a luz e a atmósfera, a luminosidade rezuma nestas composicións de típica natureza galega. A paisaxe é un tema habitual nos cadros de Antón Iglesias, como por exemplo no cadro *Xentes perdidas no pedregal...!auga!* na que unha vez más o tema da natureza abórdase desde outra perspectiva, agora ocúpanos unha paisaxe árida, pedregosa, na que a luz cae cenitalmente sobre as figuras que corren buscando algo, nun ambiente un tanto caótico e transmitindo angustia, soledade, acentuado ademais polas figuras humanas negras como se fosen sombras de si mesmas, lembrándonos as pinturas neoexpresionistas de Miquel Barceló, planteador dunha pintura sometida a problemas tan tradicionais como o debuxo, a perspectiva e a luz, pero á vez dominado polo expresionismo dun cromatismo violento e por pinceladas voluntariamente descoidadas.



É notoria a elección de representar formas da realidade, como troncos, pedras, ramas, persoas, e todo iso tratado de múltiples formas, recollendo a tra-

⁶⁹ BARRO, David: Tatiana Medal, Vigo: VGO, 2002.

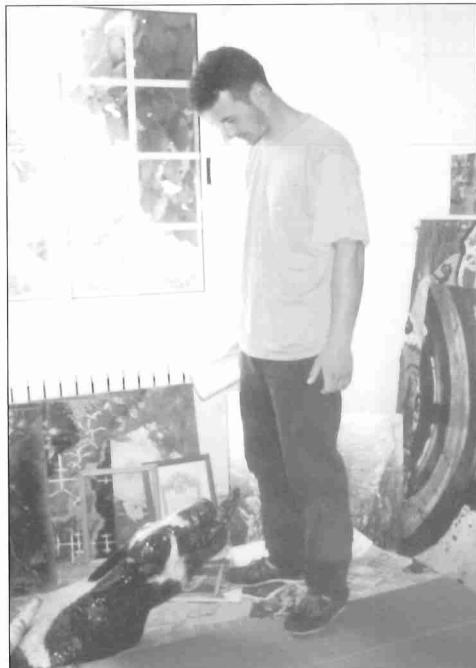
dición pictórica da historia da arte, como as cores do fauvismo e a enerxía do expresionismo; de feito toda a obra de Iglesias é expresionista no senso de expresar emocións e temas a través das cores, da pincelada e formas. Estas teñen un tratamento relacionadas ás veces co surrealismo, co onírico ou o realismo fantástico, levadas a un punto de superposición de planos, de tramas, esaxerando a estructura interna da obra como fixeron artistas como Xul Solar, un artista vinculado ó surrealismo iberoamericano, e que difire do surrealismo europeo precisamente no tratamiento dos planos e das formas de forma moi esaxerada e barroca, como acontece nalgúnsas obras de Antonio Iglesias.

Na obra deste artista dezao, tamén hai sitio para rendir homenaxe os *renovadores*, a Colmeiro, Laxeiro ou Maside. Os seus cadros más ligados coa tradición, reflecten na temática e nas formas; cruceiros, mulleres do lugar, que fan recordar as figuras femeninas que retrataron tantas veces Colmeiro ou Laxeiro, baseando o seu parecido na redondez e contundencia da anatomía, e na expresión da muller galega dos anos da preguerra.

4.4.- Xabier González Arias

Xabier Arias naceu na parroquia de Alvarellos, Lalín, en 1971. A súa actividade expositiva comeza no ano 1992 cunha colectiva no Concello de Lalín a *Algarabía* dese mesmo ano. Un ano máis tarde participa noutras en Cambados, Lugo ou Vila de Cruces. Os seus traballos foron seleccionados nas tres primeiras bienais “Pintor Laxeiro” (1993, 1995 e 1997), así como no II, III e IV Salón de Arte Xove de Ourense (1993-95).

Como outros moitos artistas dezaos son estas terras pontevedresas as que constitúen o substrato cultural da súa actividade plástica. De novo o Concello de Lalín, o de Vila de Cruces e a Deputación de Pontevedra son as institucións públicas que máis empurran a iniciativa de estes xoves creadores. No caso de Xabier Arias isto viuse complementado con saídas por Galicia, sobre todo á



provincia de Lugo. No afán de dar a coñecer a súa obra foi esencial a colectiva *Dezasete Artistas*, que deu a coñecer na comunidade galega as creacións de dezaos.

Unha das súas primeiras mostras individuais foi no Museo Ramón María Aller de Lalín, á que seguiron outras na galería A.V. no intervalo 1996-99. Nelas apreciamos unha loita pola liberdade individual, como afirmou Lamazares a propósito dunha das súas composicións, "... libertad que es necesaria para caracterizar las extraordinarias cimas a las cuales puede llegar un hombre...".

A pintura de Xabier Arias presenta un esforzo por existir desde dentro, unha vocación de exaltar os máis elementais conceptos da bidimensionalidade; as obras de Xabier Arias descubren desde a filosofía intimista, como outros artistas desta zona, a valoración da pintura, desde unha óptica expresionista, visceral, moi entregada e casi alterada, unha pintura que pretende ante todo ocultar. A forma non é máis que o rastro que deixa a necesidade interior. Podemos definir o seu traballo como un sistema de "vida nova", representa un estado de espírito, máis que un xeito de arte. Na maior parte dos casos é antirracional, obras caracterizadas por unha vontade da liberdade máis absoluta; daí a violencia e o uso de cores puros, capaces de reproducir a emoción, o berro. A súa narrativa describe unha orientación da fantasía, un fuxir cara mundos oníricos, inventados, describindo atmósferas paralelas, terrenos informalistas con preferencias de sienas e terras, áreas que nos transportan a unha paisaxe de estética gótica. Son obras habitadas por seres que pregan por saír, que se mostran nunha desesperación narrativa; cores fortes, duras, en certo xeito vencellado a artistas que rompen e quebran perfiles, diferentes. Retratos no que o neoexpresionismo está moi presente; Xabier Arias acércanos a unha pintura na que existe un intento pola visceralidade, un pracer pola pintura de forzas, tensións, opción por raducalizar a expresión pictórica ata niveis insospechados.

O artista dezao apostou pola pintura desde a pintura, etiquetando unha opción desde a valoración da expresión, desde a tendencia do informal; frente a outras tendencias do pictórico, oposto ó abstracto, o mínimo ou a tendencia más pop. Xabier Arias recolle a heranza dos movementos expresionistas, das liñas da neofiguración dos oitenta, incluso cos artistas do informalismo español de El Paso, figuras como Saura ou Feito, e o informalismo francés, disformal e radical de Soulages. A súa inquedanza devén en emocións barrocas, texturas plásticas, unha forza do dionisíaco que se plasma nuns retratos que psicoanalizan as súas personalidades, perfiles que recortan a silueta, onde ten moita forza a temática da morte, unha revisión do existencialismo. A referencia ó más alá é patente en toda a obra de Arias; sobre todo cando o artista utiliza sobre as teas

unha mistura de pigmento tan especial. A morte é tratada ó xeito místico, é dicir, como unha purificación e elevación sobre as cousas, unha contemplación ou meditación como o que moitos psicólogos definen como *xardín zen*. A falta de vida está presente e implicita nas imaxes, posiblemente este é o principal impulsor que fai á pintura tan forte.

A diferente presencia de iconografías relixiosas, relacionadas coa morte, como son as cruces e estigmas dunha transitoriedade que marcan as carnes duns retratados que existen nun mundo onírico dos pesadelos. Venas e trazos que recorren, como territorios, as caras e faces das imaxes; miradas perdidas, como as figuras de cera das celebracións relixiosas —lembmando as primeiras obras do escultor Carlos Rial⁷⁰— que insisten nesa realidade dos soños. Todo fai referencia a unha historia da pintura, en definitiva, da arte; o éxtasis de Santa Teresa está presente nun Orgasmo supremo, obra presentada na II Bienal Pintor Laxeiro de 1995. O expresionismo dos movementos da vanguarda, recuperada polos *neos* dos oitenta, incluso as tallas románicas pola súa técnica, as reinterpretacións das virxes dun barroco iberoamericano, as crucifixións de Saura —explosivas, sangrantes e esquemáticas— e nas referencias a imaxinerías populares, das crenzas tradicionais; a súa técnica pictórica exalta a pintura-pintura. Facendo referencia ó tema popular, non podemos esquenzar a vinculación da súa obra ó folclore dezao en particular e galego en xeral. Neste aspecto ás súas composicións remiten a Antón Lamazares, e a importancia que nel adquieren os contos e lendas populares. Na obra *Porta* de 1997 retoma a idea de Lamazares de converter en bastidor un material atípico como son os listóns de madeira, achegándose así ó rústico; suavizándoo cun debuxo de certo carácter infantil, ligado a natureza coa rerpresentación de caracois e plantas. É a transformación dun *graffiti*, transmitindo un carácter de arte social.

Polo tanto, atopámonos cun artista xove condicionado polo seu entorno artístico e social, que explota un xeito de pintar moi ligado ó que lle é máis cercano, como o expresionismo ou a temática popular.



⁷⁰ OLIVEIRA, Manuel: Carlos Rial, Pontevedra: Caja Madrid, 1998.

4.5.- Fernando Rodríguez García

Fernando Rodríguez nace no ano 1962 no concello pontevedrés de Silleda. A súa formación académica establecése na escola de artes e oficios Mestre Mateo de Santiago de Compostela. Aparte de como alumno é importante a súa experiencia docente como mestre de pedra en Silleda, A Estrada e Vilagarcía de Arousa. En todos eles deixou pegada do seu traballo a través de diferentes exposicións colectivas. Comeza a súa actividade artística cunha exposición no Salón Principal do Mestre Mateo en 1993. De aquí salta a Vigo, Pontevedra e Lalín en 1996. En todas elas expuxo a súa obra escultórica, tanto a de bulto redondo como a construída a xeito de panel bidimensional, que será a que trataremos neste traballo.



En 1997 participa en *Novos Valores* de Pontevedra, e en diferentes colectivas auspiciadas por Caixavigo. De novo temos que nomear ó Museo Ramón María Aller de Lalín, onde expón en 1999 e 2001. Aquí sobresae a súa obra máis plástica e minimalista. Esta atracción polas pedras plasmouse xa de moi novo, pero é nestes anos cando o seu traballo adquire unha impronta nova. Empregará cuarcitas, pizarras ou granito, ás veces en grandes dimensións e noutros casos en tamaños máis reducidos.

A experiencia como docente lévao a experimentar co material, xa que as ensinanzas ós seus alumnos convírteno a el nun aprendiz das novas técnicas artísticas.

As súas obras tanto escultóricas como pictóricas están determinadas por un carácter minimalista misturado coa longa tradición dos canteiros de Pontevedra. Así mesmo, tamén se aprecia a súa sensibilidade pola natureza, sobre todo polo seu entorno, Deza, onde naceu e onde vive. Realiza obras nas que destaca a integración do espacio natural e construído nas mesmas.

Fernando Rodríguez é un escultor que traballa coa pedra, ata aquí as reminiscencias artísticas non son para nada confusas; pero nos anos noventa, o

mundo artístico vive un momento de interdisciplinariedade, e isto inflúe neste artista. As súas composicións son tridimensionais ou bidimensionais indistintamente, é por isto que ten cabida neste traballo, xa que as últimas poden ser consideradas como *pinturas*, case como a arte móble prehistórica. As placas de pedra colgadas da parede a xeito de obras bidimensionais sinalan unha interre-



lación entre plástica pictórica e plástica escultórica. Trátase de obras planas, de superficie rugosa e moitas delas enmarcadas en madeira. Están compostas combinando diferentes materiais pétreos, nunca a partes iguais, nalgúns a pizarra supón máis do noventa por cento da superficie, noutras a cuarcita é a que máis sobresae. As dimensións varían, ó igual que o número de pezas; as veces son dípticos, outras son trípticos e en ocasións tan só un lenzo. Tamen é significativo que nunca aparezan soas nas exposicións, xa que aparecen ó carón de esculturas de bulto redondo. Esta é precisamente unha das intencións de Fernando Rodríguez, que o espectador entenda o seu traballo nun conxunto temático, xa que a natureza que a representa tamén forma un todo. Neste aspecto temos que destacar a integración do espacio construído e do espacio natural; as creacións parten do natural e integránse no mundo urbano.

As súas pezas non sofren praticamente manipulación industrial, de verdade son anacos do medio ambiente que se trasladan á paisaxe creada polo home; isto é un museo. Incluso aquelas obras que cunha intención tridimensional son expostas, adquieren parámetros de lenzo pictórico, xa que o mundo da escultura está a sufrir transformacións derivadas da posmodernidade como no seu momento padeceu a pintura.

Conceptualmente, son obras que transmiten a sensación do rural; de novo o agro está presente nun artista de Deza. En realidade o que fai Fernando Rodríguez é roubar da natureza un anaco de significante, trasládao a unha habitación e alí entendemos que segue a significar o mesmo. Isto é o paradóxico da obra; incluso as pedras penduradas da parede non semellan irreais, senón que representan perfectamente ó medio de onde saíron.

Na cultura do rural galego a natureza concíbese topicamente como un ente pasivo estático; é o escenario das accións humanas. Na arte o natural tenta ser imitado, pero sempre sobre un modelo ideal. Fernando Rodríguez opón unha contraposición a estes plantexamentos; a pedra é a obra de arte, nun proceso aberto, como unha estructura continua que une as diferentes formulacións do seu traballo. Natureza e arte están unidas ó artista, forman parte da súa condición, ambas foron deformadas pola man do home. Son aspectos dunha actitude medioambiental que contrasta coa destrucción do natural por parte do home. Para formalizar esta idea concibe obras exuberantes, coa pedra como material recurrente, e en absoluto exentas dunha beleza de pliegues aterciopelados, nas que non podemos obviar a forza e a violencia que as xenera; Fernando Rodríguez dilúe os xéneros, entre pintura e escultura, o debuxo e o relieve retomando a idea do panel como soporte.

Todas as súas obras bidimensionais ilustran unha prolongación das cualidades sabiamente expostas nas súas obras tridimensionais. O emprego dos mesmos materiais, mesmas referencias iconográficas, incluso mesma técnica de elaboración e tratamiento da obra fan destas presencias visuais verdadeiras esculturas nun plano vertical. As diferentes composicións delatan unha evidente heranza natural, as vetas, as grietas e as diferentes incisións —duras e severas— compoñen obras de carácter minimalista; liñas de tensión, asimetrías propias dun B. Newman, R. Mangold ou Peter Halling, xeometrizando e introducindo unha orde no devir erosionado da natureza. Unha traxectoria que tamén podemos detectar noutras tendencias más relacionadas co procesual, cunha visión analítica, como son as poéticas temporais, case nómadas do *Land Art*, artistas como Penone, Anselmo ou vertentes más tradicionais como Ulrich Rückriem ou Fernando Casás.. Fernando Rodríguez mantén na súa poética unha intensa e enriquecedora fusión co espacio, significativamente expresado nas súas lascas hincadas no terreo agreste; volvendo a pedra ós seus orixes nunha visión ecoloxista, biolóxica, atando nós entre a natureza e a arte.

4.6.- Juan Carlos Vázquez Otero

Juan Carlos Vázquez Otero nace en Lalín en 1972. Comeza a súa actividade artística en 1988 de xeito autodidácta. Síntese influenciado polos artistas recén licenciados na facultade de Belas Artes de Pontevedra. Sendo moi novo xa expón en mostras colectivas na súa vila natal.



A súa maior aportación á actividade plástica é o conxunto de intervencións realizadas ó aire libre desde 1997. En realidade estamos a falar dun home polivalente que non só se adica á pintura senón tamen á música, e no seu currículo aparecen traballos de violinista e compositor. Esta amalgama de realizacións lingüísticas lévanos a pensar que estamos diante dun home que intenta suplir as carencias académicas con realizacións propias e íntimas.

A través da súa figura podemos afirmar que non é necesario ir a formacións superiores para atoparmos personalidades con inquedanzas deste tipo. Podemos introducir o debate acerca da conveniencia ou non da academia, entendida ó xeito clásico, como *fábrica* de artistas, xa que moitos dos novos valores da plástica galega saíron das escolas de oficios (Carlos Rial da Escola de Canteiros de Poio), ou son autodidactas como o que nos ocupa. ¿Está anquilosada a estructura artística deste país? Este é un proceso discursivo que deixamos no aire, pero coa intención de que sexa recollido por alguén.

Voltando ó artista que nos ocupa, temos que sinalar a forte pegada, quizais extremadamente localista, que marca o seu traballo. Os frescos realizados na Casa da Xuventude de Lalín amósannos o animal prototípico de Deza, o porco. Desde logo que é o sinal uníquívoco da súa relación con Lalín, aínda que

estilisticamente, como veremos máis adiante, sexa un concepto demasiado fácil. Neste aspecto é onde, quizais, votemos en falta a historia da arte.

Horizontes é unha obra que resposta a unha das intervencións artísticas que desenvolve desde o ano 1997. As chamadas “obras de intervención” nas que introduce o concepto de deterioro. As condicións climáticas de Deza transforman dun xeito natural a composición, xa non é o fin da obra a man do artista, senón as condicións climáticas. A todo este proceso Vázquez Otero denomínano “obras de transformación”, un título demasiado simbólico e filosófico, que sen embargo agacha unhas mínimas ideas, simples e case sen fundamento. Utiliza o icono do porco. Xoga con catro enormes paneis instalados ó aire libre, e cada un orientado a cada un dos puntos cardinais. A finalidade última é a realización dun enorme mosaico (5x10m.) onde o espectador, cando vexta a composición comprobe o deterioro da pintura en cada cadro individual. Neste traballo o concepto de escultura pública está patente; obrigatoriamente teñen que ser obras de grande tamaño e cores suxerentes, xa que o observador ten que sentirse atraído coa súa visión. Unha das primeiras referencias a que podemos achegarnos son as obras realizadas xa nos anos sesenta por Leopoldo Novoa en Montevideo (Uruguai). Xa más preto xeográficamente son os que este mesmo autor ten na cidade da Coruña⁷¹. Evidentemente estamos a referirnos á forma e á estructura, non ó concepto filosófico apreciable detrás destas composicións. Neste caso as reminiscencias ó arte povera da década dos anos sesenta; a concepción da obra de arte resistindo o paso do tempo, modificándose ela ó mesmo tempo que o entorno lévanos ó pensamento dos grandes artistas italianos como Penone, no que a obra está viva. No caso de Vázquez Otero, a obra non é orgánica, é a pintura tradicional exposta á intemperie, fóra do seu contexto habitual, na arquitectura. Estes grandes paneis forman parte do edificio, convértense en parede, en muro, creando certa interdisciplina entre a pintura e a arquitectura. Os paneis semellan debuxos propios do cómic, teñen un certo aire infantil, compostos por grandes e vivaces planos de cor, con sinuosas redondeces nas formas e cunha planitude moi acusada. A modo de puzzle xigante, este artista fai un intento por experimentar coa pintura fóra dos seus límites tradicionais, e fai un guiño á arte do cartelismo, adoitando un carácter populista e rechamante de atención por parte do viandante.

⁷¹ Sobre escultura pública véxase, SOBRINO MANZANARES, M^a Luisa: Escultura contemporánea en el espacio público, Coruña: Fund. Caixa Galicia, 1999.

4.7.- Beatriz Santomé González

Beatriz Santomé nace en Lalín no ano 1965. Licenciada en Belas Artes pola Facultade de Pontevedra, cedo comeza a adicarse a pintura e a expoñer a súa obra. Participa nas exposicións lalinenses *Algarabía*, nos anos 1985, 1986, 1988 e 1990 de forma colectiva xunto a outros moitos artistas dezaos. O mesmo tempo que mostra o seu traballo complementa os seus estudos na Escola de Artes e Oficios Mestre Mateo de Santiago de Compostela e asiste a diversos cursos impartidos en Ourense.

A década dos anos noventa é a da explosión artística de Beatriz Santomé. Trátase de exposicións colectivas que teñen nas terras de Deza o espacio predilecto. Será o Concello de Lalín, ou o de Vila de Cruces os que empurren nos primeiros anos a súa arte. De aquí dará o salto a outros municipios da xeografía

galega; en 1994 está presenta na Casa da Cultura de Chantada (Lugo) e dous anos máis tarde en Monforte de Lemos. No último lustro, colabora en diferentes mostras que teñen como escenario básico o Museo Ramón María Aller.

En toda a súa traxectoria destaca a presencia e enorme consideración que no seu lugar de orixe se tivo con ela. A presencia nas *Algarabías* de 1985 e 1986 levouna a que en 1987 participara nunha colectiva a carón doutros artistas dezaos, entre os que destacan Armindo Salgueiro, en Santiago de Compostela.

Beatriz Santomé é unha artista que desenvolve o seu traballo nos últimos momentos da posmodernidade, e das correntes filosóficas que engloba este termo verase influída a artista. As referencias ó pasado e o presente da historia da arte confirman este feito. Pertence a unha xeración de creadores que demostran co seu traballo un profundo coñecemento dos diferentes movementos artísticos da historia, como veremos no desenvolvemento do escrito coas referencias a Picasso entre outros. A mesma Beatriz distingue na súa vida artística diferentes etapas, que se ven plasmadas dun xeito moi evidente na pintura que realiza.



De novo en todo este proceso ten moito que ver a iniciativa cultural auspiciada desde ó Concello de Lalín, a través do museo, *Algarabías*, e os concursos relacionados coas festas do cocido. Para rematar diremos que a súa andaina pseudoprofesional comeza por iniciativa propia, pasando ó estudio artístico do “Mestre Mateo” e por último a facultade de Belas Artes de Pontevedra; é, xa que logo, unha progresión evidente desde o coñecemento individual a un proceso connogscitivo colectivo.

Os seus primeiros óleos vislumbran unha pintura autodidacta, recreando grandes obras da historia da arte e en certo sentido rendindo culto ás mesmas. *Homenaje a Picasso* significa os principios de Picasso reproducidos na primeira etapa de Beatriz Santomé. Escolle un dos cadros más representativos de dita etapa, *La Planchadora* da primeira década do século XX. A disposición da figura no cadre e as cores son claramente picassianas; recréase nesta obra esa primeira fase artística do artista malagueño caracterizada por un aire simbolista e decadente, na que as figuras de tamaño monumental destacaban sobre fondos monócromos nas que predominaban as cores rosas e azuis e na que os temas escollidos eran situacións dolorosas, miserables e tristes, como é este caso no que a tristura interior da muller que pasa o ferro é transmitida ó espectador acentuada polo ambiente sombrío do claroscuro. A soledade, agardar, son temas usuais nesta etapa da pintora lalinense, como acontece na obra *Escribiéndote* na que unha vez máis un espacio semivaleiro é o marco perfecto para acoller a estas figuras melancólicas, a estes protagonistas dunha historia que descoñecemos pero que se nos fai familiar por esa transmisión de tenrura ou en certa medida de compasión. Beatriz Santomé intenta acercarnos a estas composicións o máis realista posible, captar una circunstancia determinada da realidade mellor do que o faría a visión directa e deixalo para sempre detido no tempo.

Nesta etapa, polo tanto, a artista céntrase nunha forma de abordar a pintura de distintas épocas e estilos, nunha liña figurativa e onde teñen tamén cabida os distintos xéneros como é o caso das “naturezas mortas”; *Naturaleza muerta* é un óleo que recupera un tipo de pintura que durante moito tempo foi considerado menor por non representar anécdotas ou accións pero que co paso do tempo e gracias a artistas da talla de Meléndez, Courbet e sobre todo Cézanne, chegou a ser unha forma de pintar moi consolidada e sobre todo unha forma moi adecuada para amosar o valor das formas, das cores e da luz, un gran exercicio pictórico. Esta obra de Beatriz Santomé, introducenos no mundo das cousas, e concretamente en obxectos de uso doméstico do home, obxectos plasmados con tanto realismo que nun principio semellan fríos e impersoais, pero que ollados

con detemento, expresan o carácter da artista xa que son producto da súa mente e da súa man, como no caso tan similar de Van Gogh coa obra *Los zapatos viejos*.

Tras esta etapa centrada na realización de cadros figurativos e de tónica realista, atopamos un cambio na concepción da súa arte cara a unha figuración máis vinculada coa estética *naif*, *neopop* e cun marcado sentido do máxico, do onírico da etapa romántica do século XX. Unhas obras moi decorativas, moi modernistas, ligadas a estética femenina de Klimt, de fermosas mulleres decoradas con ouro. Todo isto está estreitamente relacionado cos estudos que Beatriz Santomé realizou de diseño de interiores na Escuela de Artes e Oficios “Mestre Mateo”, xa que se trata dunha estética moi imaxinativa, de diseño, de imaxe, un tanto *kitch*, como pode observarse nas obras *Sueño* e *La mar*, onde multitud de cores e sinuosas formas ornamentan o fondo e o rostro das súas protagonistas, fermosas mulleres con caras sacadas do *cómic* que tanto recorda a estética *Pop*.



Nestes últimos anos, a obra de Santomé, deu un xiro radical, abandonando a pintura no seu sentido máis tradicional apostando por obras máis concepcionais e ampliando o seu campo de actuación en canto a materiais e formas de traballar. Neste sentido, atopamos obras como *Cuadros efímeros* nos que a artista se converte nunha artesá, elaborando uns cadros nos que a materia, o óleo, deixa de existir e xa non é necesario para que un cadro exista, sustitúeo por novos materiais alleos á tradición como a madeira, a corda e a rede, que texe formando un entramado interior que dá como resultado a composición do cadro. Estas composicións transmiten fraxilidade, delicadeza e sobre todo como o seu título indica, o efímero, o ser e non ser, a curta duración das cousas e o chegar a ser e deixar de serlo. *Un vestido para el alma* remítenos á mesma idea do etéreo, cunha forte carga mística e espiritual; un vestido confeccionado con cordón e tela rústicos, para abrigar a alma. Unha vez máis a artista traballa artesanalmente, a man, amosando a través dun obxecto real, unha idea abstracta, dentro dese novo xeito de empregar a arte para achegarse ó espectador.

4.8.- Fondevila García / Ricardo Ferreiro / Mar García

Ademais dos artistas que estudiamos detenidamente follas atrás, tentaremos facer o mesmo con outro grupo de persoas que cunha proxección artística menor, traballan na arte desde a súa terra dezá. Seguen, en moitos casos, a trajectoria dos antecesores e noutros intentan experimentar por si sós neste campo.

José Antonio Fondevila García, nace na parroquia de Fiestras no Concello de Silleda en 1952. Pertence, polo tanto, á xeración de artistas encabezados por Antón Lamazares, que teñen a honra de transformar á arte contemporánea galega. Os seus estudos baséanse na aprendizaxe de técnicas artísticas, diplomándose na Universidade Internacional de Arte de Miami, INTERART. Xa desde a segunda metade da década dos setenta participa en exposicións colectivas realizadas nos diferentes concellos de Deza. Participa no I Certame do Concello de Burela (Lugo) en 1996, na II Xuntanza Obradoiro "A Solaina de Piloño" en Vila de Cruces, e na I e II Mostra de Artes Plásticas de Silleda celebradas en 1997-98. Neste último ano tamén presenta obra na I Feira *Turiarte'98*. Deste último certame é a obra *Sen Título*, unha obra abstracta nas que as formas xeométricas son tratadas cun delicado debuxo, cun aspecto cósmico. Entre a súa produción destaca o exposto nas Bienais Laxeiro celebradas en Lalín desde 1993. Na primeira delas presenta un lenzo titulado *Agobio dun destino*. Trátase dunha aposta pola arte abstracta, no máis puro estilo de artistas pioneiros abstractos como Kandinsky ou Paul Klee. Un cadro basado nos elementos sensoriais das cores, das liñas, formas e volúmenes; moi afastado do referente real, perdendo toda vinculación posible con ela, presentando ó espectador unha composición na que se dice moito, expresa un estado, unha sensación, algo tan etéreo que sería imposible representar a través da figuración da realidade.



Na convocatoria da II Bienal "Pintor Laxeiro" en 1995, presenta outro traballo, tamén en lenzo e utilizando a técnica do óleo; trátase de *Fragmentos* como o seu nome indica é a representación fragmentada dunha imaxe que o artista descompón en mil pedazos, a xeito de prisma, no que as luces e cores confunden ó ollo do espectador. Os diferentes planos de cor, e as rotundas liñas oblicuas, dotan dunha especie de movemento "futurista" á obra, como aqueles cadros de Boccioni nos que a modernidade era representada de forma irreco-

nocible a través de ideas de movemento. Fondevila presenta esa misma idea da compenetración dos planos, a simultaneidade no tempo e no espacio da realidade externa e interna.

Outro artista a nomear neste apartado é **Ricardo Ferreiro Silva**, natural da parroquia de Maceiras, concello de Dozón. Nace no ano 1952, polo tanto, de novo, comeza a súa obra artística na segunda metade dos anos setenta. Unha das obras más sobresaíntes que aporta é a que presentou en 1993 á I Bienal "Pintor

Laxeiro", co título *Interior no xardín*. Trátase dunha obra con recordos a Rousseau e ó simbolismo, así como a Magritte e á súa particular estética. Presentanos o interior dun xardín de marcado carácter poético, imaxinativo e desinhibido. As intensas cores, así como sensuais, as formas definidas con precisión e a meticulosa atención ós detalles, definen este estilo, do que Ferreiro é un perfecto transcriptor.

Esta imaxinación está directamente inspirada nos cuadros de Rousseau, como por exemplo *Los monos*, de 1906. De Magritte recolle a posta en cuestión dos conceptos de definición e representación; imaxes conxeladas que semellan obviar o paso do tempo, e permanecen co frescor primixenio. Ferreiro Silva, é un artista que fóra do seu ámbito natural carece de interés plástico, xa que as súas obras, na maioría dos casos, son copias da historia da arte.

María do Mar García Rodríguez naceu en Lalín en 1967. Estudiou Belas Artes na Universidade de Salamanca, con especilidade de escultura. En 1997 participa nunha exposición colectiva celebrada na Galería Sargadelos de Ourense. Nese mesmo ano amosa as súas obras na reunión que baixo o título *Nós Outras* se celebrou na librería María Balteiro de Santiago de Compostela. Foi este o ano máis completo de súa actividade, xa que tamén participa en dúas colectivas celebradas en Lalín. A súa primeira individual foi no Concello de Silleda, en 1998. Con ocasión da celebración da feira Turiarte'98 na Fundación Semana Verde de Silleda, presenta



unha obra que se inspira na natureza. Cores fríos, que semellan o mar embravecido, a través dunha composición que ronda á abstracción. A última presencia ante o público foi con ocasión da V Bienal " Pintor Laxeiro " celebrada no Museo Municipal Ramón María Aller en 2001, presentando a obra *Roda sen ti*. De formato circular, semellando unha roda, esta obra mixta de óleo sobre lenzo e madeira, ofrece unha paleta de cores, na que unha man que sobresae fai un guiño a predilección da artista pola escultura. A mezcla de materiais propón un desexo da autora por afastarse da pintura tradicional, e deixar fluír a súa imaxinación.

5.- CONCLUSIÓN

Xa desde comezos do século XX a bisbarra de Deza ofreceulle a Galicia dous dos artistas más comprometidos coa arte contemporánea, Laxeiro e Colmeiro. Andando o tempo foron alcanzados e incluso superados polos creadores que neste traballo tivemos a ocasión de estudiar. A primeira conclusión á que chegamos refírese polo tanto a importancia da bisbarra de Deza na historia da plástica galega. Esta é unha das comarcas, xunto coas Rías Baixas, na que máis persoas optaron por adicarse á creación artística, xa sexa pintura ou escultura. Neste traballo tan só nos referimos a primeira delas, mais deixemos constancia da importancia de ambas. Si nun primeiro momento foron Laxeiro e Colmeiro os que abriron o camiño, non podemos esquecernos de escultores como Vidal Payo ou Paco Lareo e artistas plásticos como Elena Colmeiro. Foron eles os que induciron á xeración nacida na segunda metade do século XX, e que, polo tanto, expón os seus primeiros traballos na década dos setenta. Ó falarmos da idiosincrasia destas terras non nos referimos evidentemente, a ningún concepto xenético, senón ó froito do empirismo, ó estudio que se levou a cabo da natureza, do home e dos sentimientos. Seguramente sen darse conta do que acontecía, os artistas maduros e consagrados que floreceron durante a II República e na inmediata posguerra, facilitaron e induciron a xeracións futuras unha interese e unha inquietud pola arte. Polo tanto, non podemos esquecer a aqueles pioneiros da arte. Sen embargo, non se pode vivir sempre do seu recorrido, é necesaria a superación continua, sendo precisamente este feito o que máis se pode destacar desta zona; con Laxeiro e Colmeiro de fondo floreceron outros creadores que nalgúns casos continúan coas ensinanzas dos mestres, e noutros superan con creces o marco de actuación sinalado por eles, levando a cabo a renovación da plástica, paradoxicamente o que eles mesmos realizaran sesenta anos atrás.

Todo isto non pode pecharse entre as fronteiras ficticias da bisbarra de Deza. É necesario e imprescindible que cunda o exemplo noutras zonas de Galicia. Si na introducción falabamos de globalización, agora podemos referirnos a *localización*; trasladar esta experiencia local a toda a xeografía galega. Parafraseando ó revolucionario Che Guevara, creemos un, dous, tres dezas.

¿Como é posible que na nosa comunidade tan só existan tres xuntanzas de artistas plásticos, a Xuntanza Internacional de Piloño, Valdearte no Barco de Valdeorras e o Simposium de O Grove?, a resposta pode estar en que o poder público non axuda con todas as súas forzas ás iniciativas que neste campo surxen. Polo tanto, ten que cundir o exemplo das terras de Deza, onde os artistas locais atopan un lugar e uns certames que dan liberdade ó seu traballo, poden amosar as súas creacións e experimentar en novos conceptos artísticos. Si isto non se produce, o que teríamos sería unha lista de artistas que se limitaría a reproducir o que o público lle demanda, e non habería ningún tipo de innovación, estariamos diante de "pintores de salón", pero que nunca traspasarían as fronteiras de Deza. Neste traballo tentamos deixar claro que isto non é así, moitos dos artistas plásticos ós que fixemos referencia son coñecidos e apreciados fóra do seu lugar de orixe, ás veces dun xeito máis contundente que no propio concello. Lamazares ou Álvaro Negro son uns creadores que teñen prestixio e fama non só galega, senón española e europea, acadando un recoñecimento que en moitos casos supera ó dos *Renovadores*.

Desta reflexión deducimos, polo tanto, que é necesario que as instancias públicas apoien a creación, sexa esta poesía, plástica, narrativa ou escénica; é o único xeito que se ten para saír do anonimato e potenciar a creación. Nós, neste traballo quixemos deixar patente desde un principio que si ben os artistas teñen moito de autodidactas, sería imposible que acadasen saída ó seu traballo se o poder público non estivese detrás empurrando e protexéndoos, e evidentemente o primeiro paso téñeno que dar os concellos, son os que deben apostar pola súa xente.

Achegándonos máis ó tema de estudio do presente traballo, tentaremos deducir agora unha serie de pautas que nos axuden a entender dun xeito máis coherente a produción artística de Deza; xa que no proceso empírico desenvolvido nas páxinas precedentes atopamos unha serie de concomitancias entre os artistas, que aínda que alonxados por idade, comparten inquedanzas, ó mellor producidas por ese trasno do que nos falou Laxeiro, Merlitil. Cada un desde a súa individualidade mostra semellanzas que se repiten en todos eles. Neste aspecto quizais sexa Álvaro Negro o que máis se alonxe desta afirmación; porque a súa creación rezuma experimentación, é producto directamente do pensa-

mento, e neste aspecto pode estar un pouco alonxada da realidade. Na maioría de artistas de Deza hai tres aspectos que se repiten con máis ou menos intensidade: o recurso ó mundo rural do que todos proceden, a pegada do expresionismo de Laxeiro e a mirada descarada á historia da arte, chegando incluso a plaxiar a moitos artistas do século XX. Ademais destes aspectos, outros son a experimentación coa pintura e a utilización de estilos artísticos recurrentes ó longo da historia da arte.

Resulta lóxico que a maioría de artistas de Deza plasmen nas súas obras as inquedanzas do mundo rural, xa que é de aquí de onde proceden a maioría deles. Cando Paío representa angazos, ou Lamazares fai unha reflexión sobre a paisaxe compartimentada da súa aldea, están a recuperar para a posteridade o mundo no que se criaron; e ó mesmo tempo están amosando unha realidade que a ningún galego lle é allea. Todos os habitantes de Galicia, sexan de cidade ou non, teñen un parente cercano que se adica ou adicou á agricultura. Coas obras desta xente podémonos sentir todos identificados, xa que unha parte de nós está aí. Isto non sería chamativo se fosen os artistas que viven en Deza os que recurrissen a este tópico. Sen embargo o pincel internacional de Lamazares tamén se fai eco desta temática. Nas obras coas que acadou o recoñecemento de crítica e público amosou partes do agro dezao, nas últimas que está a facer, volta a recurrir ó verde da súa bisbarra, ás parcelacións típicas do minifundismo galego, que é a estructura espacial que mellor identifica á nosa terra. Paío realiza obras onde aparecen as dúas obsesións que mellor o identifican as ghichas, isto é, as mulles, e o recurso ó campo, isto é, as leiras roturadas e o instrumental agrícola, como no cadro que actualmente se pode admirar no Auditorio Municipal de Lalín. Pero non son só estes os más recurrentes a esta idea da agricultura. Juan Carlos Vázquez Otero traballa coa imaxe do animal máis representativo do mundo rural, o porco; ou Aymerich que amosa nas súas composicións anacos da natureza agreste da comarca. En todos eles fai acto de presencia o agro, recordando a procedencia primixenia das súas primeiras experiencias coas artes plásticas.

Outro rasgo común na maioría é a influencia expresionista que neles deixou a pegada de Laxeiro e outros artistas desta corrente. Xabier Arias, Antón Iglesias ou Lamazares son bos exemplos disto, pódese observar na composición dos cadros, así como na forma que utilizan. Na fidelidade da obra tamén apreciamos este feito, que non é máis có desexo de expresar sentimientos, emocións ou realidades. As inquedanzas íntimas do artista tamén teñen cabida no lenzo. O máis fiel á corrente expresionista é Xabier Arias, que amosa nas súas obras toda a forza e intensidade que caracterizou ó antedito movemento, aínda que

utiliza códigos propios, sen chegar á repetición sistemática de postulados expressionistas. Antón Iglesias amosa na serie de ramas outro xeito de expresión, máis no significado que nas formas e nos temas. A súa obra non persegue tanto expresar e si suxerir.

Un grupo de artistas optan por continuar con correntes e estilos nacidos na segunda metade do século, como o conceptualismo, arte pop ou minimalismo, entre outros. Serían Salgueiro, López Villar ou o primeiro Aymerich. Todos eles fan uso doutras formas de expresión como é a fotografía. Nos seus traballos amosan un coñecemento da historia da arte, e saben instrumentalizalo para que a través da súa man adquira un novo significado. Apóianse en experiencias anteriores, pero sempre contribuíndo coa súa persoal aportación. Trátase de xente que apostou pola renovación da pintura, que arrisca coas súas obras, e que fan traballos onde a pintura, nos tempos que corren, amosa frescura e contemporaneidade.

Ademais destas opcións artísticas no que se retoma descaradamente a historia da arte. En moitos casos son copias de artistas consagrados, e noutrous meros productos artesanais. Beatriz Santomé pertencería ó primeiro grupo, forma parte deses "artistas de salón" ós que nos referiamos liñas atrás. En moitas ocasións a copia é case perfecta, como a realizada da *Planchadora* de Picasso. Tamén Antón Iglesias remite a Colmeiro en moitas das súas series, sobre todo nas de figuración. Este mesmo autor presenta na serie *pedras* unha clara e inequívoca referencia a Miquel Barceló. Estes artistas reflexan ante todo o gusto polo xénero pictórico e o seu coñecemento da historia da arte; estudiándoa e practicándoa.

De todo este grupo de artistas destacamos a figura duns cantos, que poden ser entendidos como *renacentistas*, xa que a pintura só é parte da súa creación, adicando tempo á poesía, á narración ou ó labor social. O exemplo disto pode ser Damián Paío; membro cofundador da *Algarabía*, da fundación "Solaina de Piloño" e comisario das Bienais de Arte "Pintor Laxeiro". fabulador e ilustrador de libros, é unha das personaxes que son tan importantes como as infraestructuras ás que nos refeririamos ó comezo da conclusión; sen elas sería moi difícil o despegue artístico da bisbarra. Antón Lamazares e Aymerich tamén poden ser considerados dentro deste grupo, desde o primeiro intre amosaron interese pola narración e a poesía.

Sen estar incluídos no apartado anterior, constatamos un grupo de artistas que se adican á pintura e á escultura, prestando máis atención á segunda faceta que á primeira. O silledano Fernando Rodríguez, o lalinense Xavier Arias

ou o artista de Dozón Ricardo Ferreiro, trasladan a súa interese pola escultura a un elemento bidimensional, que ás veces trátase dun lenzo, e outras non. Fernando Rodríguez traslada á pedra conceptos pictóricos, a cor e o volume cínguense dun xeito armonioso; Arias traballa con elementos de bulto redondo, sendo neste caso máis artesán que artista comprometido coa plástica innovadora. No caso de Ricardo Ferreiro, a súa adicación á pintura foi con ocasión da I Bienal "Pintor Laxeiro", despois todas as súas colaboracións foron na escultura. No caso que aquí nos ataña, remitiríamos de novo ó afirmado liñas atrás en referencia ós artistas que basean a súa produción na copia, xa que constitúe unha reminiscencia demasiado evidente do pintor simbolista Rousseau. O que se pode deducir disto é como as artes marcan a interdisciplinariedade, o escultor é pintor, e á inversa; eles mesmos escriben os seus catálogos, participan no teatro ou na música. É un compendio de xente que ten inquedanzas culturais, e que unhas veces por iniciativa propia e outras por necesidade amosan o seu saber en todos os ámbitos.

Si Deza ten unha proxección internacional é gracias a dúas figuras claves desta terra, un xa consagrado, Antón Lamazares, e outro a piques de selo, Álvaro Negro. Ambos tentaron ser explicados na primeira parte deste traballo, e o que aquí faremos será establecer as razóns polas que cremos que as súas figuras son tan destacadas. O primeiro deles supuxo un antes e un despois non só para os creadores de Deza, senón de toda Galicia. A súa presencia en Atlántica en 1980 significou un cambio de rumbo na plástica galega; foi un dos que enarbolaron a bandeira do rural naquela xeración. Despois de moitos anos en que o agro era maldito porque simbolizaba o atraso, Lamazares amosounos seus lenzos, engrandecendo o seu significado. Con Álvaro Negro ocorre algo semellante, o que tenta facer desde os seus traballos é recuperar o sentido da pintura na sociedade globalizada na que vivimos. Cando na segunda metade do século XX a Revolución Verde estableceu que o concepto de progreso non era sempre positivo en economía, foron moitos os que continuaron en anos posteriores nesta teima, en referencia a outros ámbitos da vida. Negro pode considerarse un deses gladiadores contemporáneos, que coas súas experiencias tenta achegarnos a unha pintura renacida, que o progreso que na plástica aconteceu nos anos setenta non caeu en saco roto. A todos aqueles pensadores que cren no *Fin da Historia* encabezados polo americán Fukuyama, a experiencia deste lalinense ten que facerllles reflexionar sobre os seus postulados.

A historia como a arte sempre é contemporánea. Xa que somos froito do tempo en que vivimos, polo tanto, áinda que a pintura sexa o xeito de expresión máis utilizado ó longo da existencia, non podemos desprendernos dela en aras

do progreso. Son moitos os artistas que desde este campo innovan na arte, xa comezara a xeración de Lamazares, e tamén a de Álvaro Negro. Unha das experiencias más positivas respecto a isto último foi o certame *Novos Valores*, celebrado en Pontevedra en 1999, con ocasión dos fastos conmemorativos do Xacobeo. Ollando o catálogo da mostra decatámonos que a maioría de participantes traballan coa pintura, innovando a linguaxe, e abrindo moitas portas respecto ó tema que anos atrás semellaban pechadas. Xente como Manuel Vázquez, Almudena Fernández Fariña ou Tatiana Medal son bos exemplos de que a pintura pode seguir a ser a raíña da plástica, e entre todos eles destaca, de novo, un dezao, Álvaro Negro⁷².

A comarca de Deza ten moitos recursos e moitas posibilidades que ofrecer ós artistas, seguindo esta liña o lóxico é pensar en que seguirán aparecendo más creadores. Nótase como a influencia de Laxeiro e Colmeiro é cada vez menor, as novas personalidades que van surxindo deixan de lado ós renovadores e apostan pola creación propia, a innovación derivada da experiencia é un punto destacado entre os artistas de Deza. Isto non é óbice para que as influencias dos antecesores fagan mella nos novos, pero é unha pegada de resgaire, a experiencia persoal é o que prima na maioría deles. Sen embargo, non podemos esquecer a aqueles artistas que demostran destreza co pincel, máis que non aportan sabia nova; son igualmente necesarios, xa que realizan o labor de manter acesa a chama artística entre a xente do común, moitas veces desplazada dos circuitos plásticos. Homes como López Villar ou Xabier Arias son as novas promesas dezás, agardemos que non se queden só niso.

⁷² BARRO, David et alii: *Novos camiñantes*, Coruña: Xunta de Galicia, 1999.

6.- BIBLIOGRAFÍA

- ALFONSO Sucasas, Vigo: Galería Alameda, 1995.
- ÁLVAREZ, C.: "De Galicia", en Catálogo exposición *Nuevos creadores gallegos*, Santiago: Xunta de Galicia, 1988.
- "A ARTE en Galiza. Vitalidade e Tensión", en *Tempos Novos*, nº 65, outubro de 2002, pp. 60-69.
- ATXAGA, B.: " Globalización y fragmentación", en JARAUTA, Francisco(coord.): *Globalización y fragmentación del mundo contemporáneo*, San Sebastián: Dip. Foral de Guipúzcoa, 1997.
- AZPEITIA, P.P.: " Antón Lamazares en verde y moreno ", en *Lamazares verde y moreno*, París, 1990.
- BARRO, D.: *Álvaro Negro*, Ourense: Galería Marisa Marimón, 1999.
- et alii: *Catálogo Novos Camiñantes*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1999.
- "Sobre Antón Lamazares y algunos de sus homenajes pintados", en *Antón Lamazares*, Vigo: VGO, 2000.
- "Álvaro Negro", en *Miradas Virxes*, Ferrol, 2001.
- "Álvaro Negro", en *Lápiz*, nº 183, 2002, p. 78.
- BERNAL, D. et alii: *Alfonso Sucasas*, Pontevedra: Deputación Provincial, 1999.
- BLANCH; T.: "Os oitenta na escultura galega. Reiventa-lo espírito da imaxe", SOBRINO MANZANARES, M^a L. (coord.): *Catálogo exposición de Asorey ós noventa*, Santiago: Xunta de Galicia, 1997.

- BONET CORREA, A.: "Catro artistas galegos de hoxe", en BONET CORREA, A. et alii.: *Guillermo Aymerich*, Coruña: MACUF, 1994, pp. 11-12.
- "Prólogo ", *Atlántica*, Santiago, 1983, pp. 1-2.
- *V Mostra Unión Fenosa*, Coruña: MACUF, 1997.
- BONET, J. M.: *Los años pintados*, Zaragoza: Gob. de Aragón, 1994.
- BOZAL, V.: *Arte del siglo XX*, Madrid: Espasa, 1995, vol.II.
- BREA, J.L.: *El punto ciego. El arte español de los noventa*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999.
- CALVO SERRALLER, F.: *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*, Madrid: Santillana, 1985.
- CASTAÑO, Adolfo: *Antón Lamazares. Brasas y Baldio*, Madrid: Galería Estiarte, 1993.
- CASTRO, X. A.: "A Comarca do Deza: Sinopse histórica e artística", *O Deza. Unha definición da arte actual*, Lalín, 1992.
- et al.: *Nomes Propios. Imaxes do desexo*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993.
- *II Xuntanza Obradoiro das Artes Visuais na Solaina de Piloño*, Coruña, 1994.
- *As mazás de Yoko Ono. Ensaio de introducción á arte desde 1980 ata hoxe*, Coruña: Espiral Maior, 1995.

- (ed.): *El aliento de lo local en la creación contemporánea*, Madrid: Universidad Complutense, 1998.
- et al.: *Catálogo Guillermo Aymerich. Aproximación al agua*, Vigo: Fundación Laxeiro, 2002.
- CASTRO FLÓREZ, F.: *Antón Lamazares un saco de pan duro*, Coruña: Concello da Coruña, 2001.
- *CATÁLOGO I Bienal " Pintor Laxeiro "*, Lalín, 1993.
- *CATÁLOGO II Bienal " Pintor Laxeiro "*, Lalín, 1995.
- *CATÁLOGO III Bienal " Pintor Laxeiro "*, Lalín, 1997.
- *CATÁLOGO IV Bienal " Pintor Laxeiro "*, Lalín, 1999.
- *CATÁLOGO Exposición A Selva de Alicia. Armindo Salgueiro*, Vigo, 2000.
- *CATÁLOGO V Bienal " Pintor Laxeiro "*, Lalín, 2001.
- CENDÁN, S.: *Catálogo exposición Gloria Alonso*, Pontevedra: Deputación Provincial de Pontevedra, 2001.
- CORREDOIRA, P. (coord.): *Sucasas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993.
- CHUECA, F. (trad.): : *El ABC del Arte*, Madrid: Debate, 1997.
- DANTO,A.C.: *Después del fin del arte*, Barcelona: Paidós, 1999.
- DÍAZ PARDO, I.: “Notas sobre a vida e obra de Laxeiro “, SOBRINO MANZANARES, M^a. L. (coord.): *Catálogo da exposición Laxeiro*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996.

- ESCRIBANO, M. et alii: *Antón Lamazares*, Murcia: Ayuntamiento de Murcia, 1995.
- *EXPOSICIÓN Urbe, Natura, Cosmos*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1995.
- *EXPOSICIÓN Diez Años de Sueños*, Murcia: Galería Clave, 1997.
- FERNÁNDEZ, H.: *Catálogo exposición Galería Miguel Marcos*, Madrid, 1989.
- FERNÁNDEZ CID, M.: *Artistas en Madrid años 80*, Madrid: Comunidad Autónoma de Madrid, 1992.
- "Introducción ", en *Bienal Internacional de Arte Fundación Araguaney*, Santiago, 2000.
- *V Xuntanza Obradoiro-Internacional das Artes Plásticas "A Solaina de Piloño"*, Coruña: Xunta de Galicia, 2000.
- FERNÁNDEZ DAPENA, A.: " Os fondos do Museo Municipal " Ramón María Aller" de Lalín ", en *Descubrindo*, nº 2, 2000, pp. 199-212.
- "Un paseo pola escultura urbana en Lalín", *Descubrindo*, nº4, 2002, pp. 151-175.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, P.P (coord.): "Guillermo Aymerich", en *VI Certame de Artes Plásticas Isáac Díaz Pardo*, Coruña: Deputación Provincial, 1999.
- FERNÁNDEZ DEL RIEGO, F.: "Noticia dunha andadura artística", en SOBRINO MANZANARES, Mº L. (coord.): *Catálogo da exposición Laxeiro*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996.

- FREIXANES, V.: *Galicia. Unha luz no Atlántico*, Vigo: Xerais, 2001.
- GARABAL, D.: "Álvaro Negro", en BARRO, D. et alii: *Novos Camiñantes*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1999, pp. 138-145.
- GARCÍA CANIDO, X.L.: *Nordesía. Once artistas de Galicia*, Coruña, 1995.
- GARCÍA-BOENTE CARRO, J.L. (coord.): *Taller de arte actual por Lucio Muñoz*, Coruña, 1997.
- GARCÍA IGLESIAS, J.M. (dir.): *Catálogo Camiños*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1999.
- GARRIDO MORENO, A.: "O camiño da arte galega cara ó século XXI: 1950 -1999", GARCÍA IGLESIAS, J.M. (dir.): *Catálogo Camiños*, Santiago: Xunta de Galicia, 1999, pp. 144-151.
- GÓMEZ ALÉN, J.: *Quessada. Arte e compromiso. 1962-1997*, Santiago: Fund. 10 de marzo, 1997.
- Xaime Quessada, Vigo: Caixanova, 2002.
- GÓNZALEZ ALEGRE, A.: *Áreas de silencio*, Pontevedra: Deputación Provincial, 1994.
- GONZÁLEZ ALÉN, D. et al.: *A Comarca do Deza*, Pontevedra: Deputación Provincial, 1989.
- GUASCH, A.M.: *El arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- HUICI, F.: *Antón Lamazares*, Madrid: Galería Metta, 2000.

- JARAUTA, F.:” Una civilización global “, en JARAUTA, F. (coord.): *Globalización y fragmentación del mundo contemporáneo*, San Sebastián: Dip. Foral de Guipúzcoa, 1997.
- JARQUE, V.: "Pintar y/o fotografiar Santiago", *Guillermo Aymerich Umbral y Tolerancia*, Pontevedra: Xunta de Galicia, 1998, pp. 1-2.
- LAMAZARES, A.: *Antón Lamazares*, Stuttgart: Galería Adriana Schmidt, 1995
- LAMAZARES A.: *Libro dos Jueces*, Santiago de Compostela: Galería scq, 2002.
- LENSS BRUÑA, J.M.: "O contexto da arte. Álvaro Negro", *Tempos Novos*, nº47, abril 2001, p. 68.
- LOGROÑO, M.: " Dulce amor ", en *Antón Lamazares (1981-1983)*, Madrid, 1997. pp. 9-15.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: *Arte Contemporáneo*, Coruña: Hércules, 1993.
- MARCHÁN FIZ, S.: *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid: Akal, 1997.
- MARTÍN GARZO, G.: *Antón Lamazares. Illes quen*, Madrid, 2000.
- MARTÍNEZ, A.: *De Andy Warhol a Cindy Sherman*, Valencia: Universidad Politécnica, 2000.
- MARTÍNEZ ANTELO, I. (coord.): *I Premio Auditorio de Galicia*, Santiago de Compostela: Concello de Santiago/ Xunta de Galicia, 2001.

- MOURÉ, G.: *Lamazares*, Madrid : Galería Miguel Marcos, 1988.
- *MUSEO de Arte Contemporáneo Unión Fenosa. Fondos 1989-1998*, Coruña: MACUF, 1998.
- OLVEIRA M.: *Novos Valores. Certame de artes plásticas*, Pontevedra: Deputación Provincial de Pontevedra, 1999.
- PARGA MÉNDEZ, B.: "Aymerich", en *Catálogo Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa. Fondos 1989-1998*, Coruña: MACUF, 1998.
- PENELAS, S.: *Álvaro Negro. Nihilismo Blanco*, Santiago de Compostela: Galería Sargadelos, 1997.
- GUILLERMO AYMERICH, Coruña: Unión Fenosa, 1994.
- *Nordesía. Once artistas de Galicia*, Coruña, 1995.
- "Siete viajes al espectro luminoso", en *Pasaje al negro. Guillermo Aymerich*, 1998.
- PÉREZ, D.: "Al igual que boyas flotan, sin saber, por la ría de Arousa", PÉREZ, D.: *Parada (1994-99) Guillermo Aymerich*, Valencia: Generalitat Valenciana, 2000.
- GUILLERMO AYMERICH, *Parada (1994-99)* Valencia: Generalitat Valenciana, 2000.
- PÉREZ HERNANDO, R.: *Antón Lamazares (1981-1983)*, Madrid, 1997.
- *III PREMIO de pintura para Novos Valores José Malvar*, Santiago: Universidad de Santiago/José Malvar, 1997.
- ROZAS, M.: *Certame de Artes Plásticas, Novos Valores'98*, Vigo, 1998.

- RUIZ DE SAMANIEGO, A.: *Antón Lamazares. Gracias do Lugar*, Santiago: CGAC, 1997.
- SEARA MORALES, I.: "La nacionalidad espacial", LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: *Arte Contemporáneo*, Coruña: Hércules, 1993, pp. 389-390
- SEOANE, X.: *Identidade e convulsión. Palabra e imaxe da nova arte galega*, Sada/Coruña: Ed. do Castro, 1990
- *A Cultura e a creatividade galegas de cara ao ano 2000*, Coruña: Asoc. Cult." Escola e Sociedade ", 1995.
- *Exposición Urbe, Natura, Cosmos*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1995.
- SOBRINO MANZANARES, M.L.: " De Asorey ós noventa. A escultura moderna en Galicia", SOBRINO MANZANARES, M^a L. (coord.): *Catálogo exposición de Asorey ós noventa*, Santiago: Xunta de Galicia, 1997.
- (coord.): *Catálogo exposición de Asorey ós noventa*, Santiago: Xunta de Galicia, 1997.
- *Escultura contemporánea en el espacio público*, Coruña: Fund. Caixa Galicia, 1999.
- SOTELO BLANCO, O.: *Conversas con Xaime Quessada*, Barcelona: Sotelo Blanco, 1991.
- SOURIAU, E.: *Diccionario Akal de Estética*, Madrid: Akal, 1998.
- TOBA BARRIENTOS, M.: *Dezasete Artistas*, Santiago: Xunta de Galicia, 1994.

- (Coord.): *Catálogo exposición Laxeiro*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996.
- VALLE PÉREZ, Xosé Carlos (Coord.): *Novos Valores '98*, Pontevedra: Deputación Provincial, 1998.
- VITORIA Arte Gasteiz, Vitoria: Concejalía de Cultura, 1997.
- WOOD, P.: *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*, Madrid: Akal, 1999.

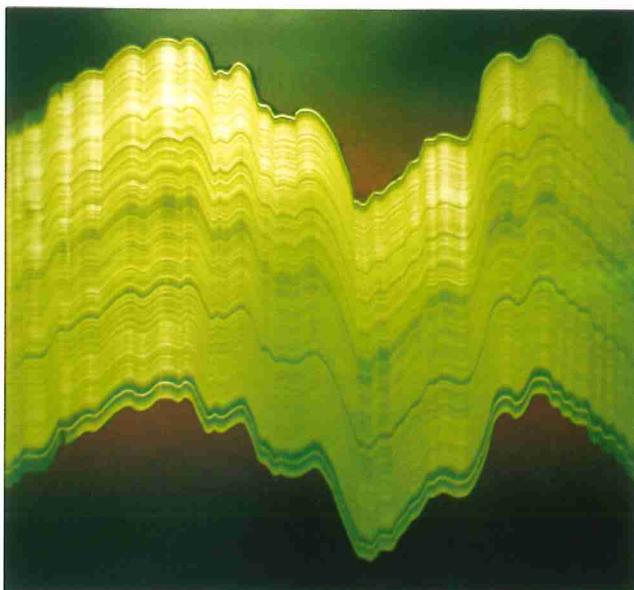
Obras Gráficas



Alfonso Suárez



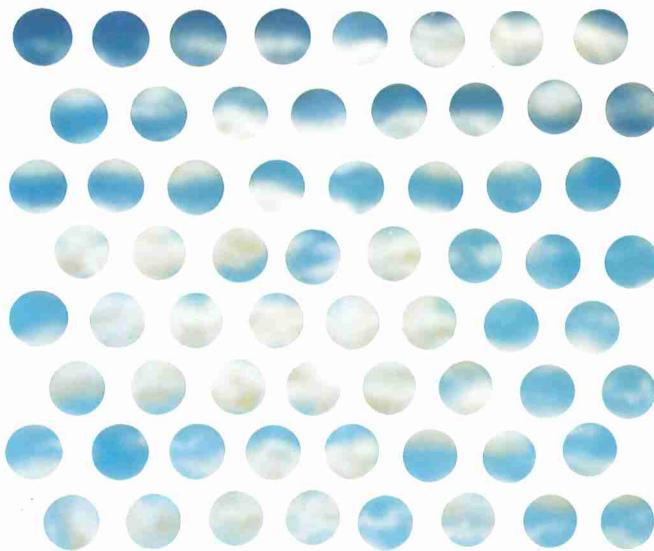
Antón Lamazares



Álvaro Negro



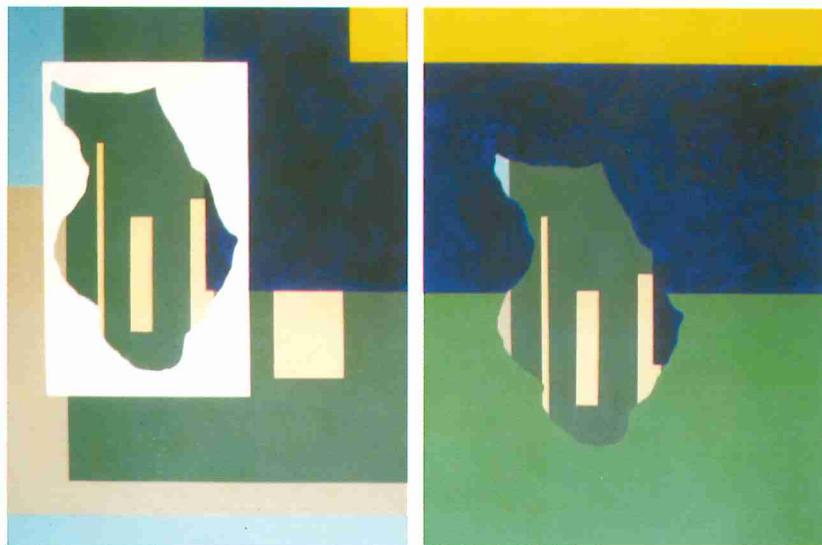
Guillermo Aymerich



Armindo Salgueiro



Paío



Xaime López Villar



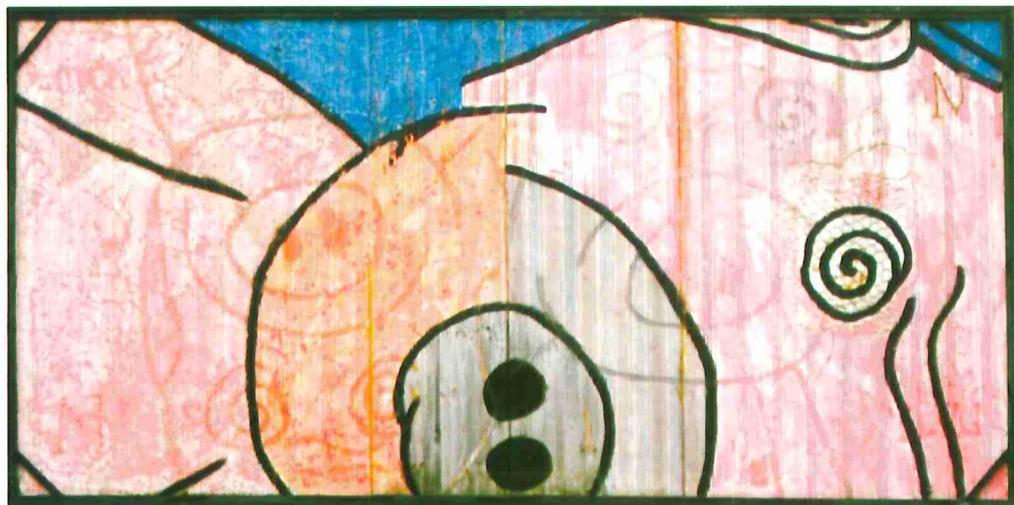
Antón Iglesias



Xabier González Arias



Fernando Rodríguez



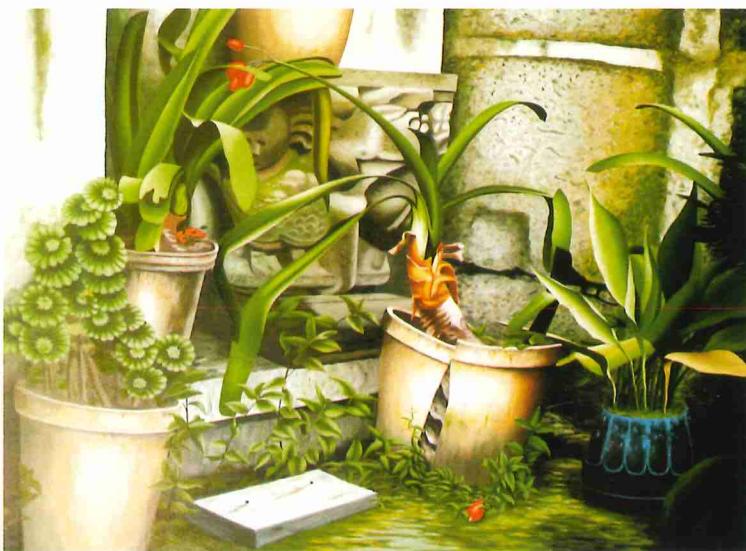
Juan Carlos Vázquez



Beatriz Santomé



Fondevila García



Ricardo Ferreiro



Mar García

A pintura de temática contemporánea nas terras da comarca de Deza é algo consustancial co espacío e coa xente. Podémonos remontar a comezos do século XX e xa observamos os primeiros esbozos de Colmeiro e Laxeiro. Logo xa, Vidal Payo ou Paco Lareo continúan esta pegada. O trasno Merlitil segue invadindo coa súa maxia a bisbarra, e froito diso é a presencia dos quince artistas que se convirten nos protagonistas do presente estudio.

O que desde un primeiro intre perseguimos os autores, foi dar a coñecer a estas mulleres e homes ó gran público, e que traspasasen as fronteiras dos concellos que conforman a terra onde desenvolven primordialmente o seu esforzo creativo.

Desde Alfonso Sucasas a Álvaro Negro, pasando por Antón Lamazares ou Armindo Salgueiro, todos son uns artistas plásticos que, desde un estilo propio, son capaces de facernos sentir emocións especiais tomando como base primordial a natureza e o espacío de Deza.

Desde agora, os dezaos teñen máis argumentos para sentirse orgullosos destes persoeiros, xa que eles constituíron a mellor embaixada que esta terra puido ter.



Patronato Cultural de Lalín - Seminario de Estudios de Deza

Concello de LALÍN

