

PREMIOS DE ARTE E CÍRCULOS DE RECOÑECIMIENTO.

En 1990, o historiador da arte británico Alan Bowness, analizaba o proceso que conduce ao recoñecemento social dun artista e que é consecuencia directa do nivel de visibilidade acadado. Este proceso de visibilización que Bowness desenvolve no libro *The condition of success: how the modern artist rises to fame*¹, explícase a través dun esquema de “círculos de recoñecemento”, un proceso progresivo onde os artistas trazan unha traxectoria acumulativa atravesando, de dentro para fóra, catro círculos que se suceden pola interacción dos diferentes axentes que conforman o sistema da arte.

O primeiro círculo, segundo Bowness, habitaríano os artistas novos, artistas coetáneos que, aínda en situación de competitividade, recoñecen o seu talento e valía entre si.

O segundo círculo integraríano a crítica de arte, o comisariado e a dirección de institucións, axentes que, ben escribindo os seus xuízos en medios de comunicación e literatura especializada, ben organizando exposicións e articulando relatos curatoriais, ou ben xestionando a programación dos centros de arte, lexitiman determinadas propostas.

O terceiro círculo consistiría na incorporación do artista ao mercado, é dicir, en conseguir a representación dun marchante ou galerista e que a obra sexa adquirida por coleccionistas.

O cuarto e derradeiro círculo ao que fai referencia o historiador británico sería o público, isto é, unha vez abranguido o consenso nos círculos anteriores, o artista obtería o recoñecemento do público.

Sendo máis que cuestionable a visión xeral, lineal e estanca, incluso a orde exposta por Bowness, este sistema de círculos permítenos analizar diferentes cuestións. Reflexionar, por exemplo, sobre o papel que desempeñan concursos e certames na traxectoria dun creador. Situándonos no esquema de Bowness, os certames serían unha ponte, a única plataforma que (por iniciativa propia, sen mediación doutros axentes) permite aos artistas avanzar do primeiro círculo aos seguintes.

Que unha obra sexa seleccionada nun concurso como o que nos ocupa, significa participar nunha exposición itinerante que a achegará ao público xeral; supón a reprodución nun catálogo colectivo que poderá chegar a unha audiencia especializada e, no mellor dos casos, se a obra é premiada ou adquirida, a incorporación a unha colección de prestixio.

Os certames son unha oportunidade para que os artistas, emerxentes ou consolidados, poidan visibilizar o seu traballo. Para un artista novo porque é unha vía para se introducir na maquinaria do sistema da arte. Para un artista de media carreira, porque é unha oportunidade para manter unha visibilidade intermitente, caprichosa e circunstancial. Para ambos, porque os certames poden ser unha fonte de ingresos que permita continuar creando.

¹ Alan Bowness, *The condition of success: how the modern artista rises to fame*, Thames & Hudson, Nueva York, 1990.

Nunca é redundante subliñar o papel imprescindible das institucións públicas para apoiar as traxectorias artísticas, crear patrimonio e fortalecer o tecido cultural. Se todas as institucións apostasen, como a Deputación da Coruña, por un apoio firme e continuado á arte, deixando á marxe diferencias ideolóxicas ou políticas, sería moi diferente o panorama artístico da nosa comunidade. Nun contexto de crise perpetua, e perante a precariedade do mercado da arte galega (e española), se non existe un labor comprometido de mecenado institucional, as traxectorias dos artistas están predestinadas á invisibilidade, condenadas a virar reiteradamente no primeiro círculo sinalado por Bowness.

As obras incluídas na presente publicación e seleccionadas para a mostra itinerante deste certame, dan conta das múltiples sendas polas que transita a práctica artística contemporánea. A pluralidade é igualmente palpable na diferenza xeracional dos participantes, nomes de artistas emerxentes conviven con outros xa consolidados, incitando a un diálogo interxeracional que estimula e enriquece a mirada.

“7”, a obra premiada de **Mauro Trastoy**, sitúanos nun territorio difuso onde a pintura dissolve a oposición xerárquica entre arte e artesanía. O artista substitúe o pincel pola agulla, a materia pictórica por febras de la, e as pinceladas por puntadas. A peza resultante é un “cadro bordado” de la branca sobre zarapelleira branca. Esta imaxe silenciosa parece inscribirse, nunha primeira ollada, na tradición do monocromo, pero nunha observación atenta e detida, o ollo descobre pequenos relevos bordados en perfecta regularidade e simetría, lembrando a sutileza e a austeridade minimalista das obras de Agnes Martin.

A imaxe bordada, ao bordo da invisibilidade, máis o proceso manual, lento, repetitivo e laborioso, poderían interpretarse como unha metáfora deses oficios depreciados, non produtivos, que a Historia da Arte fixo invisibles. Na presentación da obra, pendurada na parede debuxando un rombo, percíbese a vontade de cuestionar a tradicional disposición do cadro, acentuando o seu carácter obxectual e subliñando a forma do soporte.

Pola contra, a obra *Sen título (nº 124 serie Markers)* de **Carlos Maciá**, rompe coa “cousificación” do cadro e a súa planitude, utilizando como lenzo unha prancha de aluminio encartado e lacado en branco. Encol deste material de acabado industrial, o artista aplica unha paleta de cores vibrantes de aparencia voluntariamente descoidada. A pintura, sobre un soporte tridimensional apoiado no chan, aprópiase dese espazo que, convencionalmente, pertencería á escultura.

Afastada de toda convención resulta a obra presentada por **Marcos Costa Moreira**, *Sen título (Lapis e debuxo na parede #7)*, un debuxo que integra os mesmos útiles cos que foi realizado: uns lapis modificados polo propio artista. Os lapis, cortados en ángulo recto, dispóñense na parede trazando semicírculos que se encadean nunha xeometría perfecta e expansiva.

A obra *Sen punto fixo* de **Mikel Vergara**, inscríbese na tradición dunha abstracción que se recrea na superficie da tea enchoupada de materia pictórica, recuperando o pracer pola composición e a súa relación coa cor. Esta obra de Vergara ben podería compartir título coa presentada por **Jose Luís Seara**, unha composición “sen punto fixo” onde a mirada do artista enmarca un fragmento de natureza, capas de pólas superpostas que máis que remitir a unha paisaxe recrean unha sensación: a da luz cenital coándose entre as copas das árbores.

A referencia á paisaxe, neste caso urbana, tamén a atopamos na obra de **Tatiana Medal**. A súa obra móvese entre o gráfico e o pictórico, sedimentando planos e mapas, cores e trazos. As súas representacións de territorios e arquitecturas amoréanse creando cartografías complexas, espazos confusos -reais ou imaxinarios- que evocan o fluxo e a transformación das cidades.

A evocación ao urbanismo faise explícita na obra de **Joan Morera**, *Paris Haussmann*, unha peza que representa unha *chambre de bonne* (habitación de servizo), un espazo de nulo confort situado nos faiados dos edificios parisienses, onde se instalaba o persoal de servizo da familia burguesa ocupante do resto da vivenda. A aparición da *chambre de bonne* no século XIX, coincide coas ambiciosas reformas urbanísticas de Georges Eugène Haussmann. O ideal haussmaniano -antecedente directo da actual xentrificación- fortalecía as xerarquías e afondaba nas diferenzas de clase, evidenciando as contradicións dun urbanismo ao servizo da política conservadora e a burguesía adiñeirada.

Unha contradición das leis da física, é a escolla *Eco. Reverberación. Memoria* de **Verónica Moar**, presentando uns cantos que aboian na auga dun recipiente de cristal. O título da obra desvela unha intención narrativa e proporciona claves para ler esta peza como un eco na memoria. As pedras son (quizais) a metáfora dunha experiencia do pasado, o peso dunha lembranza que regresa mais que conseguiu liberar o seu lastre. Os cantos están realizados en porcelana, sendo o material cerámico cómplice deste *trompe-l'œil* de gran carga poética.

Para **Pablo Barreiro**, en cambio, o proceso cerámico é un vehículo para reflexionar sobre os mecanismos e o significado da reprodución de obxectos. En *Sen título* (da serie *Binómios*), presenta formas seriadas que manteñen a pegada do molde e revelan erros de factura, afirmando o deleite do artista pola propia procesualidade. A apropiación dun obxecto funcional como modelo reproducíbel é unha escusa para resignificar o concepto de copia, un pretexto para reinterpretar a reproductibilidade reprimida e censurada pola crítica moderna.

As obras enumeradas foron adquiridas e formarán parte da Colección da Deputación da Coruña pero, a exposición do Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, inclúe un repertorio máis amplo de extraordinarios creadores que constatan a pluralidade de linguaxes e disciplinas polas que decorre a arte contemporánea: a instalación sonora de **Jacobo Bugarín**; o debuxo virtuoso de **Rosana Calvo**; as pezas audiovisuais de **Edu Fernández** ou **Berio Molina**; a instalación pictórica de **María José Santiso**; a pintura de **Andrés Gabarres** ou **Nuria Lago**; a escultura de **Manuel Lareo**; as fotografías pintadas de Cillas Rodríguez e as fotografías (coma cadros) de **María Meseguer** ou **Mar Caldas**.

Retomando o esquema de Bowness e volvendo a ese primeiro círculo onde habitamos os artistas, ese círculo dos pares, dos iguais, onde recoñecemos e valoramos as achegas do outro, eu desexo que a participación neste certame sexa un paso máis para lexitimar estas traxectorias, para que elas e eles acaden o merecido recoñecemento.

Almudena Fernández Fariña

Artista e profesora da Facultade de Belas Artes de Pontevedra, Universidade de Vigo.