



ESCOLA DE DOUTORAMENTO
INTERNACIONAL DA USC

Jorge
Viz González

Tese de doutoramento

Intervencións artísticas no
espazo público galego
(1975-2015)

Santiago de Compostela, 2022

Programa de Doutoramento en Historia, Xeografía e Historia da Arte



TESE DE DOUTORAMENTO

INTERVENCIÓNS ARTÍSTICAS NO ESPAZO PÚBLICO GALEGO (1975-2015)

Jorge Viz González



ESCOLA DE DOUTORAMENTO INTERNACIONAL DA UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN HISTORIA, XEOGRAFÍA E HISTORIA DA ARTE



SANTIAGO DE COMPOSTELA

2022



D./Dna. **Jorge Viz González**

Título da tese: Intervencións artísticas no espazo público galego(1975-2015)

Presento a miña tese, seguindo o procedemento axeitado ao Regulamento, e declaro que:

- 1) A tese abarca os resultados da elaboración do meu traballo.
- 2) De ser o caso, na tese faise referencia ás colaboracións que tivo este traballo.
- 3) Confirmo que a tese non incorre en ningún tipo de plaxio doutros autores nin de traballos presentados por min para a obtención doutros títulos.
- 4) A tese é a versión definitiva presentada para a súa defensa e coincide a versión impresa coa presentada en formato electrónico

E comprométome a presentar o Compromiso Documental de Supervisión no caso de que o orixinal non estea na Escola.

En **Santiago de Compostela, 23 de decembro de 2022.**

Sinatura electrónica

AUTORIZACIÓN DO DIRECTOR / TITOR DA TESE

Intervencións artísticas no espazo público galego (1975-2015)

D./Dna. **Miguel Anxo Rodríguez González**

INFORMA:

Que a presente tese, correspóndese co traballo realizado por D. Jorge Viz González, baixo a miña dirección/titorización, e autorizo a súa presentación, considerando que reúne os requisitos esixidos no Regulamento de Estudos de Doutoramento da USC, e que como director desta non incorre nas causas de abstención establecidas na Lei 40/2015.

De acordo co indicado no Regulamento de Estudos de Doutoramento, declara tamén que a presente tese de doutoramento é idónea para ser defendida en base á modalidade de Monográfica con reprodución de publicacións, nos que a participación do/a doutorando/a foi decisiva para a súa elaboración e as publicacións se axustan ao Plan de Investigación.

En Santiago de Compostela, 23 de decembro de 2022

Gustaríame agradecer a axuda de Miguel Anxo Rodríguez, o apoio da miña familia e amizades, e a colaboración de: Xerardo Estévez, Cristina Ansedé, Xosé Antón Castro, Silvia García, Eduardo Hermida, Ángel Calvo Ulloa, Carme Nogueira, Silverio Rivas, Carmen Bouzas, Óscar Aldonza, Soledad Penalta, Ana Gesto, Uqui Permui, María Ruído, Jorge Barbi, Xoana Almar, Ignacio Pérez-Jofre, Jorge Perianes, Clara Rodríguez e Iago Carro.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
1.1. OBXECTIVOS.....	6
1.2. MARCO TEMPORAL.....	7
1.3. PREGUNTAS E HIPÓTESE.....	8
1.4. ESTRUCTURA.....	8
1.5. METODOLOXÍA	9
2. FUNDAMENTOS TEÓRICOS	12
2.1. DERIVAS DA ARTE NO ESPAZO PÚBLICO	12
2.1.1. Estado da cuestión	12
2.1.2. Arte Pública: do monumento á intervención	15
2.2. O CONCEPTO DE ESPAZO PÚBLICO	26
2.2.1. Espazo, territorio e identidade	26
2.2.2. O espazo público en Occidente ao longo da Historia.....	34
2.3. CIDADE E URBANISMO CONTEMPORÁNEO	40
3. HISTORIA DA ARTE NO ESPAZO PÚBLICO	46
3.1. A LÓXICA DO MONUMENTO. O ESAECAMENTO DO PEDESTAL ..	46
3.2. A SAÍDA DO CUBO BRANCO. INTERVENCIÓNS <i>SITE-SPECIFIC</i>	50
3.3. A PARTICIPACIÓN DA COMUNIDADE. AS ORIXES DO RELACIONAL.	56
4. O CONTEXTO GALEGO. ARTE, ESPAZO PÚBLICO E POLÍTICA CULTURAL	64
4.1. INDEPENDENCIA, AUTOXESTIÓN E POLÍTICAS CULTURAIS (1970- 1990)	67
4.2. CONSOLIDACIÓN DAS POLÍTICAS CULTURAIS: MUSEOS E GRANDES EVENTOS (1990-2000).....	81
4.3. ARTE E ESPAZO PÚBLICO, ENTRE O INSTITUCIONAL E A INDEPENDENCIA (2000-2015).....	86
5. PROXECTOS PROPOSTOS POR ADMINISTRACIÓNS PÚBLICAS.....	91
5.1. CIDADE DE VIGO (1987-1991). VIGO.....	99
5.2. PARQUE ESCULTÓRICO TORRE DE HÉRCULES (1992-2001). A CORUÑA.....	103

5.3. BIENAL DO SIMPOSIO INTERNACIONAL DE ESCULTURA AO AIRE LIBRE (1990-2019). O GROVE	109
5.4. GALICIA, TERRA ÚNICA (1997). VARIAS CIDADES.....	112
5.5. KALDARTE (1998-2022). CALDAS DE REIS	115
5.6. A ILLA DAS ESCULTURAS (1999-2000). PONTEVEDRA	121
5.7. A CIDADE INTERPRETADA (2006). SANTIAGO DE COMPOSTELA ...	127
5.8. PRAZA EFÉMERA: CIDADES E ESPAZOS PÚBLICOS (2008) PONTEVEDRA.....	134
5.9. A CIDADE DOS BARRIOS (2008-2009). A CORUÑA	135
5.10. DESORDES CREATIVAS (2009-2019). ORDES	141
5.11. A CIDADE INTERPRETADA (2010). SANTIAGO DE COMPOSTELA .	146
5.12. DERRUBANDO MUROS (2013-2019). CARBALLO	149
5.13. ON THE ROAD (2014). SANTIAGO DE COMPOSTELA	154
5.14. 25N COMPOSTELA EN NEGRO (2015). SANTIAGO DE COMPOSTELA	157
 6. INTERVENCIÓNS CONCIBIDAS DENDE MUSEOS E UNIVERSIDADES	162
6.1. PARK UP A BUILDING (1996). CGAG	164
6.2. CORPOS DE PRODUCCIÓN (2002-2005). CGAG	168
6.3. ENXERTABLES (2006). UDC	174
6.4. A TRAMA RURURBANA (2006-2007). CGAG	178
6.5. INTERVENCIÓN EN FONTIÑAS (2008) CGAG	181
6.6. CHÁMALLE X (2004-2013). UVIGO	185
 7. CREACIÓNS DE GALERÍAS E FUNDACIÓNS PRIVADAS.....	190
7.1. REFUXIOS (2004). GALERÍA ADHOC	191
7.2. TRAVESÍA DE VIGO (2006). GALERÍA ADHOC	195
 8. MANIFESTACIÓNS INDEPENDENTES	200
8.1. EXPOSICIÓNS DE ARTE AO AIRE LIBRE: PRAZA DA PRINCESA (1968-1977) E PARQUE UNICIPAL DO CASTRO (1974; 1977). VIGO	203
8.2. OBRA DE MANFRED GNÄDINGER (1971-2002). CAMELLE	207
8.3. INTERVENCIÓN NO HOSPITAL PSIQUIÁTRICO DE CONXO (1976). SANTIAGO DE COMPOSTELA	213
8.4. LUME, AIRE, TERRA, AUGA (1979). A CORUÑA	217
8.5. PLATAFORMA CONTRA A BURLA NEGRA (2002). VARIAS CIDADES	220
8.6. ALGA-LAB (2008). ERGOSFERA. VALADARES. VIGO	227
8.7. LAS MENINAS DE CANIDO (2008-2011). FERROL	232
8.8. CONTENEDOR DE FEMINISMOS (2009). VARIAS	

CIDADES.....	236
8.9. <i>UN DISPARO DE ADVERTENCIA</i> (2011). LALÍN	243
9. PERCEPCIÓN SOCIAL DAS INTERVENCIÓNS NO ESPAZO PÚBLICO	249
9.1. ANÁLISE DA PERCPECIÓN SOCIAL DAS INTERVENCIÓNS TRATADAS	250
9.2. ENQUISAS REALIZADAS	255
10. CONCLUSIÓNS	325
11. BIBLIOGRAFÍA E WEBGRAFÍA	330
12. ANEXO I. IMAXES REFERENCIADAS.....	372
13. ANEXO II. PROCEDENCIA DAS IMAXE	390
14. ANEXO III. RELACIÓN DE PROXECTOS E INTERVENCIÓNS	393
15. ANEXO IV. ANÁLISE GRÁFICA DOS PROXECTOS.....	432
16. ANEXO V. LISTAXE DE PUBLICACIÓNS DERIVADAS DA TESE	472

1. INTRODUCCIÓN

Se iniciamos agora mesmo un paseo por calquera vila galega, veríamos unha grande variedade de obras de arte no espazo público, mais non se nos amosarían outras realidades que tamén aconteceron, as intervencións efémeras. A Historia da Arte afondou nesta realidade pensando en clave de “modernización” e avance estético pero, á hora de deseñar intervencións existe unha preocupación por parte de artistas e promotores en canto ás vontades e necesidades da comunidade onde se insiren? Un proxecto artístico na intemperie do espazo público pode chegar a cambiar a percepción interna e externa que os cidadáns teñen dun lugar?. Tendo como xerme estas cuestións, a presente investigación asenta os seus alicerces na década dos setenta, coa constatación dunha expansión dos modos de manifestarse artisticamente no espazo público occidental, que está arraigada no contexto cultural que propiciou unha ampliación na teoría da arte, a través da reformulación da estética do cubo branco. En “Cultural Confinement” (1972), Robert Smithson puxo en dúbida que as galerías foran o mellor espazo para unha aproximación visual a calquera obra artística. Alude á situación de confinamento que padecen as obras nese espazo-cárcere, neutro, racionalista e branco, sen posibilidade algunha de innovación ou modificación dos parámetros impostos polo comisario. Apunta ao peso que o contexto especializado ten sobre os obxectos da arte, que serviu para apoiar unha “fuxida” cara a espazos non especializados e un encontro e diálogo das obras cos contextos respectivos.

Dende os anos sesenta comezáronse a apreciar novas prácticas artísticas no espazo público, que non seguían o modelo asentado da monumentalidade, a verticalidade, a figuración ou o pedestal. Rosalind Krauss, en “la escultura en el campo expandido” (1978) refírese á escultura como todo o que non é arquitectura [habitable], nin é paisaxe [natural], é dicir, constrúe o seu significado a través da negación, xogando así cos límites da escultura modernista. Un concepto explorado por artistas posmodernos dende finais da década dos sesenta coma Richard Serra, Sol LeWitt ou Robert Morris.

No contexto do Land Art, en plena expansión dos límites da arte fóra do museo a finais da década dos sesenta, xorde o *site-specific*, para contraponerse á idea de obxectos artísticos desvencellados do contexto, xa que os obxectos modernos creados para o museo, concibíanse como creacións nómades e mercantís. O termo comezou a ser usado por Robert Irwin, e empregado asiduamente

xa dende mediados dos setenta, por artistas coma Dennis Oppenheim ou Athena Tacha, que trataron de responder a esta condición nómade do obxecto artístico transportable, poñendo o foco no sitio. Eran obras realizadas para unha localización concreta, inamovibles do seu espazo, xa que é inherente á súa esencia conceptual, á escala e á forma física. Así, as obras comezan a saír do cubo branco, esvaecendo o muro das galerías.

Ao longo das décadas dos setenta e oitenta, o *land-art*, a *performance*, a arte conceptual, arte comunitaria e a arte pública, tomaron o concepto do *site-specific* como imprescindible para que a obra funcionase no contexto onde fora instalada. De feito, foi Richard Serra quen definiu o termo coa icónica frase: “To move the work is to destroy the work”, cando se instaurou o debate polo *Titled Arc* [1981], desterrado do espazo público en 1989 por interromper o paso de moitos viandantes da praza onde estaba instalado. Dende inicios dos anos noventa, tras a caída do Muro de Berlín, comeza a albiscarse unha nova corrente práctica, onde a arte se reunificaba coa vida, caracterizada pola súa condición relacional. Nicolas Borriaud acuñou o termo en 1995, mais coa publicación da súa *Estética Relacional* (1998), quixo capturar teoricamente a diversidade de prácticas desta época, xa que manifestaban certos parecidos, coma a aproximación social a vontade de atoparse uns cos outros para crear lazos comunitarios.

1.1. OBXECTIVOS

Esta investigación trata de acometer este feito, expandir a concepción imperante sobre a arte no espazo público e sobre a idea de intervención artística. Pretendeuse superar o uso do termo “arte público” para facer referencia a todas as manifestacións artísticas acometidas neste lugar, por non reflectir correctamente todas as maneiras de actuar sobre el. Para iso, propúxose o de intervención, o cal abranguerá: as esculturas, as exposicións ao aire libre, as instalacións efémeras, as bienais que non tiveron lugar no interior de espazos establecidos e as prácticas comunitarias e colaborativas, incluíndo intervencións de tipo activista con forte carga de estetización, como o Nunca Máis/ Burla Negra. Esclarecerase e recollerase a diversidade de manifestacións artísticas, incluso as dinámicas independentes e alternativas nas que se inseriron algunhas das intervencións artísticas comprendidas no período a estudar, ademais de establecérense os vínculos entre estas e os procesos históricos, socio-económicos e políticos do contexto.

Para o caso galego existen estudos importantes sobre arte pública como os de María Luisa Sobrino (1999), *Escultura contemporánea en el espacio urbano: transformaciones, ubicaciones y recepción pública*, a tese de Javier Blanco Sierra (2015): *Aproximación a la escultura contemporánea en el espacio público gallego 1980-2010*, e a de Lucía Romaní (2018) *Mecanismos de transformación de la idea de arte público. Experiencia y experimentación en el contexto gallego*, mais non abranguen todas as categorías que consideramos que entran no que poderíamos denominar “intervencións artísticas”, todas as categorías da arte no espazo público, investigacións que as analicen, investiguen, comparen e extrapolen ao contexto occidental, para poder concluír a importancia e repercusión deste tipo de manifestacións artísticas no contexto galego.

Do mesmo xeito que Javier Blanco Sierra (2015) nesta tese organízanse as intervencións a partires dos programas escultóricos de arte pública, que agrupan a varios artistas e obras; a diferenza del, preténdese comprender as dinámicas agochadas tras as intervencións, que as caracterizan e a percepción social das mesmas por parte da cidadanía. Tampouco se segue o modelo de análise cuantitativa e estatística deste autor. Estes elementos tamén diferencian a presente investigación da de Lucía Romaní, quen elaborou unha interpretación moi acertada que une a realidade da arte pública en Galicia co que acontece no exterior, especialmente en clave de modernización e evolución estética.

1.2. MARCO TEMPORAL

A amplitude de miras do estudo levou a ter que delimitalo conceptual, espacial e temporalmente para poder investigalo na súa totalidade. Abranguéronse unicamente as obras “expostas á intemperie”, concepto que aquí se usa conscientemente para facer referencia a que están sometidas ás inclemencias climáticas e vandálicas. Non se introduciron as obras realizadas en espazos públicos interiores coma centros sociais ou lugares de reunión habitables, para que o número de obras a estudar sexa abarable.

Decidíronse establecer os lindes espaciais no territorio galego, xa que isto permitiu posuír unha extensión do traballo de campo asumible, e garantir o completo e correcto estudo das políticas culturais vinculables ao territorio. Como inicio do marco temporal comézase en 1975, polas implicacións desta data en relación co cambio político (coa morte de Franco), e porque nos sitúa no contexto das primeiras exposicións ao aire libre e en espazos alleos ás galerías e museos (exposicións da Praza da Princesa e Monte do Castro, en Vigo e *Lume, aire, terra, auga* (1979), de Correa Corredoira, na Coruña), precisamente por simbolizar o punto de partida no que o espazo público comeza a rexistrar parámetros igualitarios, e por ende, unha concepción do público como lugar aberto, de debate e manifestación.

A Democracia trouxo consigo a instauración da Galicia autonómica, e con ela, a creación a mediados dos anos oitenta, duns mecanismos para promulgar a promoción das artes, precarios e inestables nos primeiros anos. Nesta década as políticas culturais comezan a asentarse. Nos noventa xa se evidencia unha gran carga orzamentaria, que se materializou na realización de grandes eventos culturais con financiación autonómica e parques de escultura pública con financiación dos concellos, sempre concibidos con intencións turísticas ou de afirmación política. Non sería ata mediados da primeira década do novo milenio cando se produza a reformulación profunda da idea da arte pública, da man de artistas e comisarios emerxentes, coa introdución das prácticas colaborativas e participativas.

O outro extremo temporal estableceuse catro décadas despois, unha vez consolidadas en Galicia as diferentes correntes internacionais de arte pública. Escóllese o 2015 como desenlace, ano no que permanecen activos proxectos significativos coma *Kaldarte*, *DesOrdes Creativas* ou

Derrubando Muros; e xorden outros novos coma o *Rexenera Fest, Vigo, ciudad de color* ou *Compostela en Negro*, de grande relevancia por simbolizar o modo no que un berro social-político que nace por vontade popular, é acollido e impulsado pola administración local. Neste ano producíronse diferentes tipos de intervencións artísticas no espazo público, o que permite consolidar a afirmación de que non só están presentes as formas artísticas desmaterializadas, senón que a plástica escultórica tradicional segue en pé. Ademais, estes eventos de arte pública son moi variados, albergando dende arte contemporánea, muralismo ata campañas contra a violencia de xénero. A expansión das modalidades ou tipoloxías de intervención artística do espazo público, interesa moito na presente tese.

1.3. PREGUNTAS E HIPÓTESE

A vía teórica iniciada por Krauss a inicios da posmodernidade non é adecuada para explicar a heteroxeneidade e multiplicidade de arte no espazo público, nin sequera de finais do século XX, xa que alude so a unha vertente concreta da teoría da arte no espazo público. Valóranse as aportacións de Krauss, xa que foi quen de detectar unha nova realidade nas artes plásticas, mais non se corresponde coa realidade heteroxénea onde a escultura de corte tradicional, que apela ás identidades colectivas, convive coas novas formas de acción social colectiva que desbordan o ámbito do “artístico” e posúen unha forte compoñente estética. É dicir, que non abrangue todas as manifestacións existentes neste ámbito, e desleixa a idea de monumento contemporáneo. De feito, arestora abundan os autores que defenden a importancia do monumento á hora de crear identidade colectiva. Existe unha demanda de monumentos contemporáneos por parte das sociedades. Ao respecto, a pregunta a formular sería a seguinte: percíbese con claridade unha evolución no estilo das intervencións, unha “actualización” dos discursos estéticos? Dos tipos de casos estudados, que grupo se achega máis á cidadanía, ou se materializa dun modo máis respectuoso e dialogado?. Asemade, con respecto á promoción das diferentes obras, percíbense diferencias estéticas significativas segundo cal sexa a entidade promotora? Ata que punto inflúe a entidade ou institución que promove o programa de arte pública sobre o resultado das intervencións?

1.4. ESTRUCTURA

A estrutura da tese conformouse en catro grandes bloques. Para o primeiro (capítulo 2) seguiuase a bibliografía recollida para introducir os fundamentos que delimitan as diferentes perspectivas académicas relativas aos conceptos de espazo público, esclarecendo a súa orixe etimolóxica, social-política e o significado postulado polos diferentes teóricos. Defíniranse as relativas formas de actuar sobre o espazo público, para poder afondar con claridade na evolución deste tipo de manifestacións no mundo occidental do século XX.

O segundo bloque (capítulos 3 e 4) ocupouse da aproximación histórica e contextual, que serve para comprender as derivas e a evolución da arte pública, primeiro a nivel internacional e logo en Galicia. Asemade, recollese a catalogación no Anexo II. No terceiro bloque (capítulos 5, 6, 7 e 8)

levouse a cabo unha análise de todas as intervencións no espazo público galego no marco de estudo e a investigación pormenorizada dunha escolma das mesmas, organizada a partir das institucións que as promoveron: corporacións públicas, galerías e fundacións, museos e universidades ou manifestacións independentes. Afondouse na bibliografía relativa ás intervencións artísticas que tiveron lugar en Galicia.

No cuarto e derradeiro bloque (capítulo 9) analizouse o impacto social das intervencións no espazo público. A diferenza doutras teses e investigacións, nesta outórgase unha importancia relevante á cuestión da percepción social da arte pública. Ao non ter constancia da existencia de estudos previos ao respecto partírase dunha metodoloxía propia, sendo conscientes das dificultades sociolóxicas que implica. Desenvolverase unha metodoloxía mixta: cualitativa, por medio da realización de enquisas na comunidade coa intención de coñecer a opinión da mostra representativa, e cuantitativa, mediante un cuestionario con preguntas representativas do contido. Os datos recolleranse empregando a observación directa non participante, ao non ocupar un nivel ou función na propia comunidade.

Nesta tese non se estudan todas as intervencións artísticas realizadas no período 1975-2015 en Galicia, senón unha escolma representativa das mesmas. Asemade, a mostra de obras escollidas para a realización das enquisas para estudar a percepción social está composta por casos moi significativos, localizados, e ten a intención de configurar unha metodoloxía para a apertura dunha vía de investigación sobre recepción de arte pública.

1.5. METODOLOXÍA

Ao longo da tese, empregáronse diferentes metodoloxías, dando preferencia á elección dunha ou outra en función das necesidades do bloque. No primeiro, a recollida bibliográfica e posterior estudo permitiu comprender a coexistencia de múltiples formas de intervir no espazo público, dende as maneiras tradicionais monumentais ata as prácticas colaborativas, o que imposibilita e nega o discurso histórico da desaparición e desmaterialización da idea de monumento. No segundo realizouse unha aproximación histórica e ao contexto empregando bibliografía especializada de historia da arte, sobre todo, con autores como Javier Maderuelo (1990), co texto *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*; Joshua Decter e Helmut Draxler (2014), *Exhibition as Social Intervention*. "Culture in Action", sobre a mostra de Chicago comisariada por Mary Jane Jacobs, en 1993; *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* de Jesús Carrillo, Marcelo Expósito, Jordi Claramonte e Paloma Blanco (2001); as actas das xornadas *Arte + espazo público*, focalizadas especificamente en intervencións artísticas do espazo público, editadas por María Luisa Sobrino Manzanares e Natalia Poncela López (2011); ou o capítulo de Miguel Anxo Rodríguez González e Daniel L. Abel (2013), "Experiencias e utopías. Tres décadas de canales alternativos en Galicia y el norte de Portugal", recollido en *Canles alternativas de creación. Experiencias e contextos. 1975-2012* (2010); entre outros.

No terceiro afondouse na bibliografía e realizábase un traballo de indagación en arquivos e bibliotecas (fundacións, museos, galerías, bibliotecas públicas, concellos), acerca das intervencións, prácticas, conferencias, xornadas, cursos e proxectos sobre arte no espazo público. Para concreción rigorosa dos datos da escolma de obras do estudo, realizáronse entrevistas a políticos (Xerardo Estévez, alcalde de Santiago de Compostela entre os anos 80 e 90); a comisarios e directores de proxectos (Silvia García, Xosé Antón Castro, José Manuel García Iglesias, Eduardo Hermida e Ángel Calvo Ulloa); a artistas (Carme Nogueira, Silverio Rivas, Óscar Aldonza, Soledad Penalta, Ana Gesto, Uqui Permui, María Ruído, Jorge Barbi, Xoana Almar, Ignacio Pérez-Jofre, Jorge Perianes e Cristina Ansedo) e cooperativas e colectivos (7H Cooperativa Cultural [Sara Rodríguez] e colectivos: Ergosfera [Iago Carro]), que resultaron imprescindibles para coñecer os detalles sobre: os organismos e persoas físicas a cargo do proxecto, o concepto, o contexto, a orixe e a intencionalidade, a análise formal dos participantes, a conexión física e simbólica das pezas co lugar, o estado de conservación das mesmas, a recepción do proxecto por parte da cidadanía e dos medios, e a análise da conexión real do proxecto coa contorna e a comparación con outros proxectos similares a nivel formal ou político. Así, completáronse as lagoas existentes na bibliografía e webgrafía, en varias ocasións con información inédita ata o momento. Nas saídas de campo realizouse o traballo de recollida fotográfica das pezas da escolma de obras, para poder catalogalas no estudo e observar o seu estado de conservación actual.

Para o cuarto bloque, estudo da percepción social da arte pública, partiuse da metodoloxía do artigo de Kryszttof Kryszttof (2018), “The influence of sculpture on public spaces where is higher tendency for conflict to arise: attitudes towards artwork in public spaces”, onde emprega o modelo da análise da forza de campo de Kurt Lewin, para estudar como a escultura provoca dinámicas de atracción e repulsión nos procesos de grupo. Para determinar as preguntas formuladas, empregouse o manual de Bradburn, N.M., Sudman, S. and Wansink, B. (2005), *Asking questions: The Definitive guide to Questionnaire Design*, imprescindible para definir de xeito adecuado a percepción das obras, ao carón conceptual dos tipo de conflito de Lewin, o que axudará a comprender como inflúen as esculturas na poboación. Terase tamén como referencia a obra de Sara Selwood (1995): *The Benefits of public art. The polemics of permanent art in public places*, onde estuda os casos de varias cidades inglesas, analizando o impacto da arte pública e os beneficios aportados pola mesma sobre a poboación local.

Para o estudo cuantitativo actuouse tanto no contexto urbano das grandes cidades galegas coma no de pequenas vilas. En ambos casos, conformáronse os cuestionarios pensando na reacción da cidadanía con respecto a obras escultóricas e pinturas murais dos proxectos estudados no anterior bloque, coa intención de contraponer os resultados de diferentes tipos de intervencións, situadas nos diversos contextos urbanos existentes na nosa Comunidade. En concreto, os lugares escollidos foron: Vigo, Pontevedra, Ordes, Caldas de Reis e Cambados¹. Pontevedra permite estudar tanto a

¹ Cambados foi elixida por ser un caso singular, por ser vila de escultores moi recoñecidos com Francisco Asorey,

percepción social das esculturas inseridas no seu casco urbano como as situadas no entorno específico da Illa do Lérez. A segunda das cidades é Vigo, necesaria para complementar o estudo pontevedrés, xa que nela podemos estudar os proxectos de reordenación urbana *Cidade de Vigo*, e o caso das pinturas murais de *Vigo, cidade de cor*. En canto a vilas, Ordes permite estudar a percepción actual das testemuñas murais do *Desordes Creativas*. A seguinte vila escollida é Caldas de Reis, para analizar as esculturas as intervencións permanentes ideadas dentro do marco do proxecto *Kaldarte*. Para rematar, en Cambados analizáronse as mostras escultóricas existentes.

Asemade realizáronse enquisas cualitativas aos diferentes cidadáns, coa finalidade de poder esclarecer cuestións acerca das intervencións e para ditaminar o impacto fondo que tiveron estas obras na sociedade, no seu xeito de construír lazos comunitarios. Deixáronse constancia dos diálogos, queixas, lamentos, necesidades e opinións das persoas do lugar.

A falta de vida de barrio, a ausencia dun sentido de pertenza ao lugar, crea cidades frías, xenéricas, racionalistas e modernas, onde a arquitectura-máquina deshumaniza espazos que deberían ser empregados para mellorar a calidade da vida social da xente. Ao Estado non lle interesa ver como o seu espazo é transgredido. Non soe buscar nin potenciar actuacións artísticas que fomenten unha visión do espazo público non regulado. Aínda así, deberían responsabilizarse de crear políticas culturais sensatas e coherentes que avoguen por unha arte pública de calidade, e ao servizo da cidadanía. O coñecemento do espazo comunitario que todos compartimos e das manifestación que alí teñen lugar, é vital para a constitución dunha comunidade. A dominación do espazo público por parte do pobo, implica comprender, dende unha posición xeneral, o que acontece no mesmo. Por iso, estudar todas as actuacións que tiveron lugar no ámbito público galego pode contribuír a entender os seus símbolos, os seus nexos de unión físicos; noutra orde de cousas, apuntar ao papel que hoxe en día xoga a arte comunitaria na creación de lazos e identidades.

Esta tese pretende asumir a heteroxeneidade radical de tendencias e estilos que coexisten no espazo público nas catro décadas do estudo, analizar como as obras dialogan co lugar e como estas son percibidas pola comunidade. Isto pode contribuír a coñecer a capacidade que teñen as intervencións artísticas no espazo público para xerar identidades e concederlle ao tecido urbano un papel decisivo na súa experimentación e significación.

2. FUNDAMENTOS TEÓRICOS

2.1. DERIVAS DA ARTE NO ESPAZO PÚBLICO

Este apartado pretende esclarecer o percorrido teórico evolutivo dos diferentes xeitos de actuar no espazo público occidental dende a segunda metade do século XX. A finalidade é recoller a coexistencia dos diferentes xeitos de intervir no espazo público, dende as fórmulas tradicionais, pasando polas intervencións desmaterializadoras da idea de monumento, ata as prácticas participativas.

2.1.1. Estado da cuestión

Nos anos sesenta conséctase unha realidade na que a escultura vangardista comezou a expandirse dos museos ás zonas urbanas, configurando así unha nova visión da cidade como museo. Estas novas prácticas de arte no espazo público, as cales esqueceron a dirección historicista do monumento, foron detectadas por Rosalind Krauss en “la escultura en el campo expandido” (1978). Baixo o termo, “campo expandido”, Kraus alude ao novo lugar que ocupa a escultura, teorizando sobre a reformulación da relación entre a escultura e o espazo onde se situaba.

Así, no territorio español, o primeiro autor que se adscribiu á liña teórica iniciada por Krauss é Javier Maderuelo (1990), co texto *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*, onde estuda os lindes entre ambas disciplinas, esclarecendo xa o paso das fórmulas kraussianas á compoñente social que comezaba a reflectir a arte pública. En *La pérdida del pedestal* (1994) amosa e constrúe a liña temporal do esvaecemento da escultura monumental tradicional. Posteriormente aproxímanse a esta corrente autores coma Antoni Remesar, con *Arte contra el pueblo: tensiones entre la democracia, el diseño urbano y el arte público* (1999), conformado por un conxunto de textos desenrolados dende 1995, sobre arte público e deseño urbano, para varios proxectos docentes da Universidade de Barcelona. No contexto galego, atopamos o manual de María Luisa Sobrino (1999): *Escultura contemporánea en el espacio urbano: transformaciones, ubicaciones y recepción pública*, o cal trata a evolución e crise da idea de monumento ademais de abranguer os problemas de recepción social da arte pública. O mesmo acontece en *A arte nos espazos públicos* (2000), da mesma autora.

En contraposición á descontextualización da arte situada no espazo público a finais da década dos sesenta, deses obxectos modernos, nómades e mercantís, no contexto do *Land Art* xorde o termo *site-specific*. A este adscribíronse as prácticas performativas, conceptuais e comunitarias dos setenta e oitenta, xa que a vinculación co lugar considerábase imprescindible para que a obra funcionase no contexto onde foi instalada. Malia que unha década despois, Miwon Kwon (2002) en *One Place after another: site-specific art and locational identity*, estuda criticamente a historia do *site-specific*, ademais de debater acerca da esfera pública e as políticas identitarias. A autora vincula o *site-specific* cun complexo círculo relacional entre a localización e a identidade, no tardo capitalismo, e propón un novo termo: *wrong-site*, o sitio equivocado, correspondente con discursos globais que integran varios lugares específicos. Este substitúe ao *site-specific* modernista, a partires do contexto da globalización. Xa non tiña sentido crear unha obra para un lugar en concreto, tal e como eran partidarios artistas como Serra, xa que non é posible pola fluidez da territorialidade, o nomadismo do real. Abrangue varios discursos globais, conectando así varios lugares específicos.

Tras a caída do Muro de Berlín comezaba a xurdir unha nova corrente práctica de condición relacional onde as creacións artísticas se reunificaban coa vida, con vontade de crear lazos comunitarios, proximidade social. Esta nova concepción da arte pública aparece recollida no texto de Joshua Decter e Helmut Draxler (2014), *Exhibition as Social Intervention*. "Culture in Action", sobre a pioneira mostra de Chicago comisariada por Mary Jane Jacobs, en 1993, onde se reformulou en profundidade o concepto de arte pública, da man de proxectos participativos. Aínda que con anterioridade, houbo outras mostras pioneiras, como a *Documenta* de Kassel, realizada dende 1955 e o *Skulpture Projekte* de Münster, levado a cabo dende 1977. Recollendo ensaios de moitos dos pioneiros sobre o *New genre public art*, con críticos, artistas e comisarios, coma Judith Baca, Mary Jane Jacob, Allen Kaprow ou Lucy Lippard, entre outros, está *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, editado por Suzanne Lacy (1995). Dende unha perspectiva máis actual, autores coma Cameron Cartiere (2016) *The Everyday Practice of Public Art: Art, Space, and Social Inclusion*, analiza a expansión da arte pública contemporánea, examinando e tomando como precedente *The Practice of Public Art* (Cartiere e Willis 2008). O texto inclúe diferentes visións sobre a evolución das prácticas monumentais e as comprometidas socialmente.

Así, no contexto español, un manual de referencia en arte comunitario e activismo, de grande relevancia por conseguir expandir a perspectiva existente no territorio español é *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* de Jesús Carrillo, Marcelo Expósito, Jordi Claramonte e Paloma Blanco (2001). É un texto fundamental para achegarse ás novas manifestacións artísticas participativas e colaborativas, xa que introduce no contexto español traducións de textos referenciais a nivel internacional sobre arte e esfera pública, co debate sobre as novas formas de arte público vinculado ao activismo e as comunidades. Comprende artigos de: Jesús Carrillo, "Espacialidad y arte público", de Marcelo Expósito, "Vivir en un tiempo y un lugar y (acaso) representar nuestra lucha. Para introducir (y problematizar) la relación entre esfera pública y

prácticas antagonistas”, ou de Rosalyn Deutsche, “Agorafobia”, logo publicado polo Macba no 2008, no que aporta unha nova e fundamental perspectiva da arte pública dende a idea de espazo público. En Agorafobia, trata o concepto de esfera pública e os modelos de arte pública. No texto, ademais de repasar as preguntas que teóricos e críticos se comezan a facer acerca do papel da arte na democracia, da imposibilidade de concibir una sociedade como clausurada, sen o concepto de “o outro”, ou a idea de apropiación por parte da elites, esclarece que a arte pública xorde coa participación do artista na actividade política, e que o papel da esfera pública non é protexer a democracia, senón cuestionala constantemente. A verdadeira ameaza aparece cando se trata de anular o conflito.

No relativo á bibliografía local focalizada na escultura galega, inserida no espazo público ou non, temos a tese de Miguel Anxo Rodríguez González (2004): *Os materiais: procesos e formas na escultura galega contemporánea*, focalizada na relación entre materiais, procesos de traballo e intereses estético-ideolóxicos na escultura galega dende 1940. Tamén a tese de Javier Blanco Sierra (2015): *Aproximación a la escultura contemporánea en el espacio público gallego 1980-2010*, unha detallada e sistemática recollida arquivística das esculturas públicas realizadas en Galicia dende inicios do século XX, onde detalla as características e a esencia formal de cada una das obras escultóricas de arte no espazo público galego. Asemade, a tese de Lucía Romani (2018) *Mecanismos de transformación de la idea de arte público. Experiencia y experimentación en el contexto gallego*, cun enfoque propio e ensaístico, pretende dar forma a unha ventá para poder establecer unha interpretación propia de todo o panorama da arte pública galega, facendo o labor pioneiro de recollida de obras e colectivos alternativos do contexto galego, para logo achegarse a elas e poder realizar un enfoque macroscópico, comparándoas coas grandes obras da arte pública occidental. A súa investigación pon énfase en analizar as tensións existentes entre o concepto actual de espazo público e a arte situada nel. O obxectivo do seu estudo foi analizar os cambios que tiveron lugar no eido da intervención no espazo público, que puxeron en cuestión e crise o concepto de arte pública. Deixou patente a hibridación existente no espazo público, recollendo os diferentes modos de actuación, focalizando o estudo no contexto galego.

A partires das actas das xornadas *Arte + espazo público*, focalizadas especificamente en intervencións artísticas do espazo público, editadas por María Luisa Sobrino Manzanares e Natalia Poncela López (2011), que tiveron lugar no Consello da Cultura Galega, reformúlase a relación entre a arte e o espazo público. Sen focalizarse exclusivamente en creacións situadas no espazo público, o capítulo de Miguel Anxo Rodríguez González e Daniel L. Abel (2013), “Experiencias e utopías. Tres décadas de canales alternativos en Galicia y el norte de Portugal”, dunha publicación relacionada cun Seminario que tivo lugar no CGAG, *Canles alternativas de creación. Experiencias e contextos. 1975-2012* (2010), amósanos iniciativas entre as que se atopan intervencións alternativas no espazo público. O mesmo acontece co catálogo de Anxo Rabuñal (2005): *O lado da sombra. Sedición gráfica e iniciativas ignoradas, raras ou desacreditadas entre 1971 e 1989*,

da exposición realizada na Fundación Luis Seoane, o cal pretende recuperar a memoria gráfica galega a través da cultura popular dos setenta e oitenta e o contracultural, abranguendo diferentes iniciativas autoxestionadas, revistas, fanzines, e murais colaborativos.

Un reflexo da heteroxeneidade existente á hora de concibir as mostras de arte pública no contexto local galego, tal e como acontece no resto do mundo occidental, son os proxectos *Galicia, Terra Única* (1997) e *A Cidade Interpretada* (2010). *Galicia, Terra Única* amósase como un evento a grande escala, inserido nas dinámicas de promoción cultural espectacular do Xacobeo, onde se inzaron as rúas de escultura vangardista, dun xeito moi conservador no plano estético. Pola contra, *A Cidade Interpretada* foi un proxecto innovador e activador de consciencias, en concordancia coas novas prácticas de arte comunitario a nivel internacional, no que se tratou de elaborar unha crítica que fixera reflexionar á cidadanía sobre os estereotipos implícitos na imaxe de Compostela.

2.1.2. Arte pública: do monumento á intervención

Ao falar de arte pública hai unanimidade en canto a que non debe de tratar dun mesmo, senón dos demais. Esta idea xa foi expresada polo artista Siah Armajani en 1986. Para a creación de arte pública propón a deconstrución da obra estudando previamente as «condicións formais e socioculturais, producindo datos estéticos e funcionais derivados da reflexión do artista, dirixidos ao obxectivo da creación da experiencia colectiva» (Baudino 2008, 8). O máis importante é crear unha obra que cumpra unha función social comunitaria. Esta afirmación implica a imposibilidade de que existan fórmulas globais para dar forma á estética dunha obra de arte pública, baseada no seu contexto e específica para o colectivo concreto no que se vai a emprazar. Para iso, hai que estudar o lugar e saber captar as carencias ou necesidades desa sociedade, sendo conscientes da alteridade, para mellorar as condicións de vida dos demais.

Armajani fala de “artista público” para facer referencia aos creadores que dan prioridade a súa esencia de cidadáns. A individualidade desaparece, convertendo a autoría das obras en colectiva. Fomenta accións participativas e útiles e ao servizo da comunidade, en pro dunha autoría plural capaz de adecuarse a varios pensamentos. Xa que as democracias non se caracterizan por enxalzar figuras individuais, como monumentos, senón que procuran símbolos colectivos unitarios, próximos aos cidadáns, con mensaxes claros e lexibles, esvaecendo o autoritario pedestal. Igualdade e liberdade son principios democráticos.

A arte debe ser unha mediadora entre a cultura e a esfera pública, tendo en conta obxectivos sociais, comunitarios. Por suposto, isto non depende dun único elemento, xa que construír unha imaxe simbólica nun ambiente multicultural depende de factores temporais, territoriais, e psicosociais (Abreu 2003). Segundo Baudino (2008), Armajani afirma que a arte pública debe fomentar o benestar social e non centrarse na mente dun individuo concreto.

A arte pública non é arte no espazo público. Hai quen desexa colocar aquí e alí. Outros pretenden construír, facer o aquí e o alí. Ao primeiro chámase arte no espazo público. Ao

segundo chámase arte público. O espazo público sempre é político, e a arte pública sempre está disposta á política. [...] Polo xeral, a escultura pública non pertence a un estilo particular nin a unha ideoloxía determinada [...] A escultura pública non é tan so unha creación artística senón unha produción social e cultural baseada en necesidades concretas [...] A escultura pública é unha produción en colaboración. (Palazón Cascales 2017, 51-52)

Sen dúbida busca e concibe o papel do artista como cidadán máis que como xenio e figura individual. Un benefactor do pobo que potencie lazos sociais democráticos. Armajani cree que a arte debe actuar coma unha «canle de comunicación dos valores humanos, contribuíndo ao exercicio da democracia. [...] A arte pública caracterízase pola súa funcionalidade e compromiso estético» (Baudino 2008, 3). Debe axudar ao cidadán a sentirse parte da acción democrática, a ser consciente de onde habita e dos seus dereitos e obrigas. A partir da súa formulación de arte pública e a súa esencia democrática, podemos establecer unha interpretación para este tipo de arte: non toda a arte emprazada nun espazo común ten porque ser pública, pode ser simplemente decorativa. É dicir, que só a arte pública axuda a fomentar este tipo de vínculos sociais. Malia isto, pódese dar o caso de que unha arte decorativa contribúa a rexenerar un espazo esquecido para a cidadanía e convertelo en público, a pesar de non ter ela mesma a condición de pública. Por ende, a arte no espazo público pode ser arte pública ou arte decorativa rexeneradora de espazos ou comunidades.

Rogelio López Cuenca, atendendo á cuestión da arbitrariedade dos emprazamentos das esculturas nas cidades, remarca que:

hai que formularse no sentido de negarse a seguir enchendo de trastos as illas de tráfico e as rotondas das circunvalacións con esculturas [...] mentres a cidade, entendida como espazo público, democrático, desaparece ante os nosos ollos, fronte a ese secuestro do espazo público, aos artistas pídeselle que acudan a embelecela, humanizar e suavizar coa droga branda da arte os efectos da droga dura da arquitectura e o urbanismo (ou da posta de ambos ao servizo da especulación inmobiliaria. (Palazón Cascales 2017, 48)

Aínda non estaban presentes as cuestión sociais e comprometidas na arte situada no espazo público durante promoción destas intervencións no contexto norteamericano da década dos sesenta. Nun contexto no que o esvaecemento do pedestal do monumento, que xa fora avanzando durante o primeiro terzo do século XX, fíxose patente para dar paso á concepción dunha escultura desviada da vía historicista da monumentalidade para pasar a definirse pola súa materialidade e a súa construción, non polo significado identitario. Rosalind Krauss (1978) foi a primeira autora que teorizou sobre a constatación da reformulación entre o espazo e a escultura que estaba a ter lugar no espazo público occidental.

Este novo lugar que ocupa a escultura², sen o lugar específico propio da idea de monumento, materialízase a partires da *National Endowment for the Arts* (NEA) e a *General Services Administration* (GSA), as cales apoiaron con financiación pública e accións a creación de obras de arte no espazo público, por medio de porcentaxes de orzamentos de proxectos federais. A primeira foi o NEA, *National Endowment for the Art*, formada nos Estados Unidos en 1965, promotora da explosión na creación de escultura para as cidades a modo de iniciativa de rexeneración do espazo público, para evitar a frialdade e retomar os lazos sociais que se estaban a perder. Isto entronca co termo de “cidade xenérica”, de Rem Koochlaas (2006), que alude á perda de identidade das grandes cidades por mor do crecemento urbano desmesurado.

Segundo afirma Pablo Gallego Picard, arquitecto e profesor da ETSA da Universidade da Coruña, para que unha persoa faga seu un espazo, e por ende unha obra de arte no espazo público, debe: «comprender, sentir e recordar o lugar, observar, restaurar e transformar o lugar. En cada un destes niveis desenvólvense e exprésanse diversas capacidades sensorio-perceptivas, cognitivo-disciplinares e ético-culturais» (Sobрино Manzanares e Poncela López 2011, 64). Débese experimentar, vivir a paisaxe para que forme parte de nós. Unha “paisaxe banal”, concepto de Francesc Muñoz referido ao abandono e á decadencia na que se asolaga unha paisaxe habitada pero sen ningún contido identitario, que nunca podería ser experimentada correctamente por unha persoa. Sería unha paisaxe decorativ pero non identitaria.

Para a rexeneración urbana destas zonas, buscou a creación de grandes esculturas públicas para achegar a arte ao público xeral e non so aos visitantes dos museos. A translación das obra do cubo branco ao exterior é unha descontextualización das pezas, que converteron o espazo ao aire libre no que estaban nunha sorte de cubo branco invisible, pero estruturada aínda pola súa esencia institucional. Como unha sorte de estratexia de *marketing* coa cal se daba acceso a un maior número de persoas ás coleccións dos museos, e se revalorizaban os terreos.

Así, na década dos sesenta deu comezo a superación da idea do cubo branco como lugar de exhibición, e un conxunto de accións sociais que puxeron en primeiro termo as necesidades do público. Tanto Paloma Blanco como Manuel Delgado, contextualizan os inicios do *boom* da arte no espazo público cando comeza a perder relevancia o «*cannoning the park*» (Ordúñez 2014, 153), termo que alude ás teorías da autora Judith F. Baca que fomentan o debate sobre a consideración de se restos históricos coma canóns, a modo de esculturas que recordan e enxalzan acontecementos da historia nacional, poden funcionar adecuadamente como arte pública. Judith Francisca Baca, é a directora do *Social and Public Art Resource Center*, de California. Ela emprega o exemplo do xardín da Casa Blanca, onde hai un canón no centro, para ridiculizar a idea de monumento. En referencia a esta afirmación de Baca, de gran perspicacia son as palabras de Rogelio López Cuenca:

² O cal será desenrolado en maior grado no terceiro apartado.

Etimoloxicamente falando, as esculturas actuais de prazas e rotondas non conmemoran máis que a súa propia existencia ou o poder de quen as mandou erixir. Neste caso é a elite dirixente dunha cidade que fala en nome da totalidade convertendo a cidade en suxeito capaz de decidir cousas, cando en realidade é esa elite a que se apropia dese dereito. [...] Funcionan coma meteoritos caídos en terra de ninguén sen ningún tipo de información, coma obxectos arredor dos que se ordena o tráfico. (Sobrino Manzanares y Poncela López 2011, 51)

A este tipo de obra, Blanco sitúaa nun lugar “elevado”. Con esta idea refírese ás obras que antes de estar situadas no espazo público estaban no cubo branco, acción que induce a unha cuestión de mercado, á expansión dos límites da galería para aumentar os seus beneficios. Estas esculturas de “arte elevada” non supuñan un gran aporte social á cidadanía, ao non formar parte da súa función estas cuestións. Conformaban un patrimonio material inerte, en moitas ocasións alleo ao contexto no que se localiza, estranxeiro, que servía como imaxe mercantil e turística da cidade, pero que en primeiro termo parecía non axudar a mellorar a calidade de vida dos seus habitantes.

A modo de contestación ante a descontextualización da arte situada no espazo público da década dos sesenta, nos anos setenta fraguou con éxito a idea do *site-specific*, no contexto do *Land-Art*. A potenciación do debate público incluso con obras dirixidas por institucións contribuíu a crear novas formas de investigación estéticas e formais para satisfacer as necesidades desta nova demanda artística. Pero iso si, con fins comunitarios e non só por mero interese especulativo do aínda presente cubo branco. Por fin, o “lugar” heideggeriano comezaba a ter o papel destacado que merece na arte pública, por enriba do obxecto escultórico. Na simbiose que observamos neses dous termos, arte e público, dende este momento o urbano, o público, comeza a ter máis relevancia nos Estados Unidos. Buscouse crear algo apropiado para o lugar, coherente e relacionado co mesmo.

Para facer referencia ao lugar que ocupan as obras que non son *site-specific*, Blanco introduce a idea de “xentificación do público” (Blanco 2011) para explicar como o espazo público pode converterse nalgúns ocasións nun terreo para a especulación empregando políticas estatais á vez que se rexeneraba para a cidadanía. Tratábase de potenciar a rexeneración urbana por medio da arte, nunha visión da cidade como museo ao aire libre, onde os espazos son vistos coma lugares neutros, de contemplación, coma un museo moderno, en vez de un lugar de debate. Territorios de ocio para os sentidos, a partires dos cales a cidadanía comezou a preguntarse se en realidade era erróneo permitir a liberación das obras privadas do museo á cidade, se a arte pública debía pertencer á esfera social pública.

Este feito aumentou a accesibilidade á obra, así como os lugares onde se insería, aparecendo unha nova gama de posibilidades aos artistas «dende os monumentos conmemorativos aos elementos de mobiliario urbano, preséntanse outros escenarios [...] que van dende as desoladas paisaxes recónditas aos xardíns de recoletos» (Maderuelo 1994, 79). Estes lugares víanse salpicados por esculturas, inconexas co lugar, as chamadas *Plop Sculptures*, termo acuñado por

James Wines (2010) no ensaio *Public Art – Private Art* de 1970, dependentes do 1% do orzamento de proxectos urbanísticos, destinado á arte (Zebracki e Palmer 2017).

Á hora de intervir o espazo público, existen diferentes categorías adscribíbles a calquera obra: *performance*, mobiliario urbano, obras *site-specific*, *land art*, pintura mural, e mostras de escultura ao aire libre, tal e como define en *Art, Space and the City* [2005], Malcolm Miles. Tamén González Santiago, en “Cartografías de la Mina”, establece de xeito detallado as diferentes categorías coas que se intervén no espazo público arestora, aludindo á súa importancia e utilidade: arte en lugares específicos, en referencia ás obras que toman en consideración as características dun lugar, froito dunha visión posmoderna; arte público e deseño urbano, onde se aproxima a arte ás lóxicas do deseño urbano, con funcionalidade definida; e arte comunitario, que potencia a mellora das condicións de vida das comunidades nas que se integra.

A arte emprazada no espazo público pertence a el. Esta cuestión implica que sexa tamén axente de mediación. Para a rexeneración dun espazo non se debe escoller a obra por mero interese estético, sen ter relación algunha co lugar, senón converterase en simple decoración. Non contribuirá así á creación dunha identidade social. As obras extraídas de galerías, non *site-specific*, son creacións descontextualizadas, alleas ao lugar onde se emprazan, onde sempre serán estranxeiras, non pertencerán á cultura onde se pousa a súa materia. Porén, non son "arte do espazo público", senón "arte no espazo público". Unha categoría, a segunda, que contén as obras do espazo público, mais as que non dialogan con el, senón que o decoran. Sergi Varela considera que a arte destes lugares debe formar parte dunha:

estrutura urbana, comprendida como categoría social, que identifica un grupo social ligado ao seu ambiente, capaz de simbolizar unha ou varias dimensións relevantes para ese grupo, e que permitan que elementos dese grupo se perciban a si mesmos como pares, da mesma forma que se identifican con ese espazo [...] Se a arte pública [...] é a mera adición de pezas para adornar e compensar a miseria ou a monotónia da cidade modernista, entón non é posible falar de universalidade da arte pública, nin do espazo público, porque a única universalidade real é ao final a dos procesos de mediación que se establecen entre a multiplicidade e infinidade de dimensión, categorías, grupos e símbolos que entran en xogo, na crianza dun espazo público socialmente significativo. (Abreu 2003, 17)

Estes espazos onde se sitúan están preparados para ser experimentados por persoas. Terreos onde as súas características físicas, as percepcións e experimentacións das persoas cos mesmos, e o tempo, constrúen sentido de lugar, o *sense of place* de Yi Fu Tuan en *Space and Place* (2001), “un espazo que require para a súa caracterización do desprazamento”, desde un ata outro lugar. Resulta evidente que non só é a diferenza a que crea as características propias que dan sentido a un lugar senón que, ao mesmo tempo, co feito de desprazarse convértese en elemento fundamental para a súa apreciación. A definición xeral proposta por Antoni Remesar en 1999 para definir a arte pública, contén este feito: « [a arte pública é] o conxunto de prácticas estéticas que intervindo nun territorio desencadean mecanismos sociais e individuais de apropiación do espazo público, que contribúen a

co-producir o sentido do lugar» (García Cuentas 2012, 43). Así, para intervir un lugar é necesario comprender as características do mesmo, e que a súa natureza e o seu contexto é dinámico e mutable. Javier Tudela, artista e profesor na facultade de Belas Arte de Pontevedra, para comprender como un mesmo contexto, é dinámico e mutable, introduce o exemplo dos faroliños vermellos postos polos médicos chineses nas portas das súas casas:

A dita praxe, que parte directamente dunha bagaxe pragmática na que o principio operativo é simplemente non volverse equivocar, exemplifícase na imaxe dos faroliños vermellos que os médicos chineses instalaban nas entradas das súas casas por cada paciente que morría nas súas mans, é dicir, por cada un dos seus fracasos. Este paralelismo é empregado como unha sorte de constatación de como os primeiros fracasos dos proxectos de arte no espazo público teñen que ver coas propias convocatorias das que parten, pero tamén coa aprendizaxe que se produce a través da acumulación de experiencias negativas. Isto lévanos a comprender (ou non) a esencia do espazo onde se traballa; por exemplo, o carácter permanente dos proxectos ante un contexto que por definición é cambiante e mutable. (Sobrinho Manzanares e Poncela López 2011, 58)

A arte pública ten a vontade de captar esta natureza mutante do espazo público. Xa sexa unha praza, un bloque de vivendas, un xardín ou calquera elemento do vocabulario construtivo da cidade. Todos os elementos urbanos teñen unha serie de connotacións e valores propios da ideoloxía que os domina. Mesturan estética e política. A arte pública debe estar orientada cara a conversión do espazo urbano nun lugar útil para a actividade social.

Lonxe de amosarse coma un reflexo da actividade social na cidade, que provocan estas obras descontextualizadas no lugar onde se sitúan? Segundo Juan Pablo Ordúñez Martínez (2014), esta dinámica de extraer as esculturas ás rúas, obras que asemellan inaccesibles, portadoras dunha sorte de debate culto, un halo museístico que non garante a súa adecuación para toda a cidadanía, provoca que as pezas non ocupen, senón que dominen o lugar por pertencer ás altas esferas. Fai presentes no espazo público certos diálogos sobre a natureza da escultura vangardista e a arte contemporánea, inseríndoos na vida cotiá da cidadanía. Feito adecuado en democracia, xa que pode fomentar a aparición na cidadanía dunha conciencia crítica sobre o espazo público que habitan. «Por loitar lexitimamente contra a dominación unidireccional do racionalismo científico non debera caerse en formulacións brandas ao estilo de Habermas e a súa comunidade ideal libre de diálogo» (Duque 2011).

Como se pode comprobar, existe unha dobre valoración da escultura, unha estética e outra social. Sen dúbida, as esculturas do NEA son pezas sen valoración social, que cobren unha necesidade estética de rexeneración espacial. Javier Maderuelo (1994) estableceu unha clasificación en 4 tipos de intervención no espazo público, en función da súa carga estética e social. A primeira das ramas estaría conformada polas obras que recuperan a escala dos monumentos, mais que se conteñen nunha abstracción que non fai referencia a ningunha identidade determinada, como por exemplo a obra do artista Richard Serra. A segunda vía de creación estaría composta polas

obras que critican a idea de monumento, coas creacións de Oldenburg, Christo o Koons. O terceiro camiño compóñeno as obras que revisan formalmente a idea de monumento, visible en Krystof Wodiczko ou Maya Lin. E por último, a derradeira vía concorda coas obras que priorizan o social á forma e ao monumental, dando unha maior importancia á utilidade ou funcionalidade, coma é o caso de Siah Armajani.

Recordando as palabras de Judith Baca, recollidas en *Mapping the terrain* (Lacy 1995), a arte no espazo público que forma parte da vida cotiá pode volverse inseparable das persoas para as que foi creada. Maderuelo afirma que o debate entre arte público e privado naceu nos anos setenta e culminou na diferenciación dun tipo de arte público específico para a cidadanía, público no seu sentido político democrático, non en canto a súa propiedade ou accesibilidade. Calquera obra de arte público en esencia «debe atoparse no dominio público [...] aínda que a finca sexa de titularidade privada, [...] e debe outorgar ao contexto un significado estético, social, comunitario e funcional» (Maderuelo 1990, 239).

Esta definición de Maderuelo concorda coa de Lucy Lippard, quen define: «arte pública como calquera tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafia e ten en conta a opinión do público para quen ou con quen foi realizada, respectando á comunidade e ao medio. O resto é obra privada, non importa o grande ou molesta que sexa, ou o de moda que estea» (Palazón Cascale 2017, 43)³. En Agorafobia, Deutsche (2008) esgrime que dende o momento no que calquera lugar é potencialmente transformable en espazo público ou privado, a arte pública pode entenderse coma un instrumento que ou ben axuda a producir espazo público, ou ben cuestiona un espazo dominado que a oficialidade decreta como público. Esta idea concorda coa postura de Félix Duque, quen afirma que calquera arte situada no espazo público debe estar ao servizo dos cidadáns⁴, xa que son os conectores e habitantes do mesmo:

un arte comprometido coa cidadanía, que sabe abordar conflitos sociais sen adoutramento nin, pola contra, seguimento dócil dunha suposta voz do pobo: un arte do lugar e do seu tempo, que nega a imaxe dunha esfera pública pacífica, para interesarse en expoñer contradición e adoptar unha relación irónica, subversiva co público ao que se dirixe e o espazo no que se manifesta. (Duque 2011)

Tal e como reflicten estas definicións de arte pública expostas ao inicio deste epígrafe, é de vital importancia a conexión entre a arte da cidade e a sociedade. Nina Felshin, seguindo a liña dos teóricos xa mencionados, sitúa os comezos da arte pública comprometida co social a finais dos

³ Cita extraída de: Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte, Marcelo. Expósito, *Modos de hacer. Artecrito, esfera pública y acción directa*. (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001), 61.

⁴ Harriet Senie e Sally Webster en *Critical issues in public art: content, context, and controversy*, [1998], varios investigadores de diferentes ámbitos exploran o concepto de arte pública e como este é capaz de crear unha identidade nacional, contendo valores cívicos e de cultura nacional, baixo o contexto norteamericano. Tamén Cher Krause Knight, *Public Art: Theory, Practice and Populism* (Hoboken: Wiley-Blackwell, 2008).

sesenta e principios dos setenta. Nunha época marcada por Maio do 68, a arte comezou a reflectir os síntomas que o mundo real padecía. O activismo contribuíu a dar visibilidade a temas invisibilizados ata o momento no mundo hexemónico. Coa aparición na escena pública de cuestións coma o feminismo e ou o colonialismo, puxéronse a debate novas prácticas artísticas, xerando novos escenarios estéticos e conceptuais, baseados en procesos colaborativos e nos contextos, que terminarán por configurar a arte pública e o novo posto social que xoga o artista como cidadán. «É consecuencia inevitable do facer conciencia dos fins do artista na sociedade onde vive, para a cal crea, aporta respostas e abre camiños. [...] O artista de gabinete está dando paso ao artista social» (García Cuentas 2012, 42), tal e como afirmaba Roberto Guevara en 1978.

Estas prácticas sociais xurdiron tras a caída do Muro de Berlín, co *New genre public art*, da man de obras con interese de crear lazos comunitarios para activar o social. Esta nova concepción da arte pública aparece recollida por Sophie Hope, a arte pública debe ser comprendida como un mecanismo para detonar un cambio social. Ha de ser un axente para:

adquirir unha destreza ou competencia que permita crear novas estruturas de pensamento ou opinión. Estructuras que evidentemente dependen da propia raíz do proxecto pero que cando se trata de proxectos independentes, a nivel económico, establecen lazos de conexión con arquitectos, cidadáns, concellos e demais institucións como procesos semiautomáticos de construción social. Realízanse a través de mapas involuntarios e pouco controlables (se cadra, moito menos avaliábles), onde toda a comunidade está realmente involucrada en función da súa relación cotiá co suceso. Este tipo de procesos permiten que as persoas poidan pensar en diferentes claves, que posúan moitas alternativas para poder elixir; unha característica é o que converte calquera proxecto artístico en activista, politicamente falando. Unha indeterminada vontade de participación que non é imposta, senón gañada constantemente ao territorio da tutela institucional. (Sobрино Manzanares e Poncela López 2011, 31)

Unha das funcións sociais da arte pode ser a de actuar como arma de denuncia, tratar de dar volta ás inxustizas sociais, de confrontar e protestar contra o hexemónico para concienciar á poboación dos problemas da súa situación. «A arte urbana é ter a liberdade de pintar fóra dos límites» (Visconti 2010). Luca M. Visconti, no seu artigo "*Street art, Sweet art? Reclaiming the "Public" in Public Place*", define as diferentes causantes da arte pública: «Contestar á hipocrisía. Algúns artistas contestan á hipocrisía das paredes limpas que infunden respecto mentres ocultan a corrupción, o ego e as desigualdades sociais; [...] A auto-afirmación. [...] ti escribes teu nome e ten que ser maior, e destacar máis co dos demais [...] Explotación do mercado. As formas da individualidade artística coa que se apropián do espazo público, implica a flexión da arte urbana ás lóxicas do mercado. Os museos de todo o mundo están institucionalizando a arte da rúa e os presenta coma os seus máximos expoñentes» (Visconti 2010).

Os artistas públicos, críticos e activos, adoitan construír obras para o público dun contexto determinado, local, mesmo participativas. O efémero e o participativo substitúe aos valores tradicionais do monumento buscando obras que afonden nos contextos, útiles para entender o espazo no que se habita, máis que para crear un novo signo ou símbolo que integrar na imaxe da cidade. A arte pública pode ocupar o papel de arma de denuncia, de tratar de dar volta ás inxustizas sociais, de reformular o hexemónico para concienciar á poboación dos problemas da súa situación. A arte pública debe de ser concibida como cultura, como un estudo do noso tecido social, e tamén do noso espazo público, que non só debe ser un emprazamento de mostra senón o lugar onde se superpoñen e agrupan varias formas de usalo, funcións e maneiras de concibilo.

Fernández Herrero (2018) fai referencia ao colectivo *Wochenklausur* e extrae conclusións a partir dos seus supostos onde outorgan a capacidade de transformación social da arte pública: «pode facer tremer ao imposto, do que ven dado e que a sociedade asume sen preguntar. Esta función é compartida tamén pola arte urbana e é un dos seus trazos esenciais se faláramos da parte máis pura do movemento artístico» (Fernández Herrero 2018, 40). Duque manifesta a necesidade de que a arte no espazo público sexa crítica para espertar na comunidade lazos sociais e impedir que o espazo que habita esa comunidade sexa visto só como un contenedor de obras, senón tamén coma un espazo útil socialmente. Que o artista sexa un profeta e guía, unha luz para a comunidade, un creador de identidade social. A arte pública debe contribuír á non exaltación da figura do artista, coa intención de achegala en maior medida ao público.

En canto ao concepto que recollen estas obras de denuncia, legal ou ilegal, Emilio Fernández Herrero (2018), na súa tese *Origen, evolución y auge del arte urbano. El fenómeno Banksy y otros, este concepto*, etiquetouno con nomes como *street art* ou arte da rúa, aínda que ningún conseguiu calar fondo para abranguer todas as consideracións inherentes ao mesmo. Para os estudos do campo, é imprescindible agrupar a todos os realizadores de arte da rúa, *street art*, como un movemento concreto, para poder diferenciarlos doutras artes que tamén teñen lugar na rúa, pero que non concordan co movemento graffiti. Percorrendo dun xeito breve a evolución deste tipo de obras de arte, fai referencia aos seus inicios co graffiti «unha das vertentes artísticas da cultura *hip hop*. Segundo Jacob Kimvall [o graffiti] é pariente do *street art*, e asociase cunha forma particular de escritura denominada *Style Writing*, o *a.k.a. contemporary graffiti* e o *TTP graffiti*» (Fernández Herrero 2018, 30).

Fernández Herrero cita a Walde para concretar o ano no que o *street art* comeza a ser un movemento, o 2000, no que deixan de ser artistas da rúa, espallados, que actúan en solitario, para estar comprendidos baixo o termo. Allan Schwartzman (Fernández 2018, 33) é o primeiro que emprega o termo *street art*, nun libro homónimo de 1985, no que incluía tanto creacións legais como ilegais, polo que non deixa claro dunha forma exacta, que entra dentro do termo *street art* e o que non, ao non especificar a súa natureza. Robert Sommer (1975) emprega o termo *street art* para facer referencia a todas aquelas creacións da arte pública programadas e legais, que tivesen a

intención de comunicar ou amosar algo aos cidadáns. “[A arte urbana] é unha forma de experimentar a alma profunda dos espazos urbanos, unha sorte de consciencia tribal como se coñecesdes á xente que vivise nesa cidade. Eles [os artistas urbanos] crean algo nas súas habitacións e o traen á rúa. Neste senso, é unha experiencia mais auténtica que ir visitar o Moma, onde as pinturas son coleccionadas dende todas partes” (Visconti 2010).

Así, compre diferenciar entre a natureza legal do *street art* e a natureza ilegal do gaffiti, defendida polo propio Fernández Herrero, xa que os graffitis naceron como creacións protesta, non adheridas ao sistema. Ou baseándonos nas afirmacións de Reinecke, «a ilegalidade da práctica do graffiti é unha forma de repudiar as regras desas culturas, e a canalización da arte urbana no mercado da arte é unha proba do ciclo sen fin da apropiación capitalista» (Visconti 2010). Así, o graffiti amósase como unha arma de protesta da cidadanía, tal e como reflectía Deutsche, contra as formas de dominación do poder establecido. Exemplo disto son as pintadas protesta coas que cargan moitos monumentos figurativos, xeralmente atribuídos a algunha persoa senlleira do pasado, por non considerarse coherente a ética e os valores que a súa figura transmite para o presente.

Segundo Fernández Herrero (2018), Berman relaciona a morfoloxía e actuacións do urbanismo cos problemas puntuais que padece a sociedade. É que de cotián, as malas praxes urbanísticas desencadean, ou non cobren, problemas sociais, deteriorando as relacións coma o propio entorno. Precisamente por iso, a propia arte pública, atopa as mesmas limitacións. A situación de obras neste espazo, vinculouse á ideoloxía, a cuestións políticas, honras de personaxes ou conmemoracións de acontecementos. Incluso cando a arte do espazo público comezou a cambiar, nos anos 60, tamén foi debido a un cambio político.

O graffiti é unha forma de sinalización do territorio, de actuación ideolóxica do espazo público e reapropiación non monumentalizada do mesmo. A arte urbana, máis conceptual, moitas veces promovida pola propia administración, entrou máis tarde en escena. Sabíase que o espazo público era o lugar no que a voz do pobo debía resoar, e non debía de estar posuído pola visión duns poucos. Fernández Herrero alude a Richard Sennett (1974) tras establecer que o espazo público sométese sempre por motivos imperativos de índole política e económica, e non cultural ou social, na cal afirma que «existe unha tendencia que xerou o desprazamento dos asuntos públicos á esfera privada, e dos asuntos privados á pública» (Fernández Herrero 2018, 41).

Segundo afirma Antón Patiño, os graffiti son: «ideogramas do desamparo existencial. [...] Rabuñadas incertas e trazos rotos. Feridas visuais como cicatrices que nos contemplan dende paredes esquecidas» (Patiño 2011, 71-72). Son os absolutos protagonistas do espazo urbano dende finais dos sesenta, por mor da liberdade da que se goza ao empregalos, e o seu carácter efémero de protesta, ao saltárense todas as vías institucionais. Potenciáronse gracias a represión dos poderes estatais aos movemento protesta, sintetizados na icona de Maio do 68. Xa Jean Baudrillard,

pioneiro na captura da problemática inherente nos grafitos, visualizou nos muros⁵ das cidades a sintomatoloxía dos grafitos coma un feito de expresión de malestar na sociedade.

Como dixo Baudrillard, os fenotipos arquitectónicos das rúas, as fachadas, son de propiedade pública, así que porqué son de propiedade privada? Quizais podemos comezar a comprendelo entendendo que se eu ocupo unha propiedade, tamén hai alguén que está tomando posesión de parte da nosa rúa. As rúas son públicas e eu non entendo porqué as fachadas son privadas (Visconti 2010).

Mais é importante non deixarnos levar pola connotación que salta á vista cando falamos de apropiarnos de algo. A priori, é unha acción na que conseguimos ou adquirimos algo que antes non nos pertencía, un movemento que non é legal. Precisamente, esta é a visión que temos do que a arte urbana fai co espazo público, vandalízalo e apropiarse do que non é seu. Pero non debemos velo así. Fernández Herrero, emprega a perspectiva de Korosec-Serfaty (1976) para estudar e esclarecer a esencia desta apropiación artística do espazo. O autor fala dun «proceso dinámico no que se produce unha interacción das persoas co medio que lles rodea» (Fernández Herrero 2018, 41); arte para dialogar cos demais, para activar relacións, algo que se aprecia moi ben na arte urbana, pola súa situación destacable no espazo público.

A parede dunha casa é un espazo que pertence as ollos da persoa que o mira... neste sentido é un espazo público. [...] Cando se realiza un grafiti dun poema nunha casa, non so estamos pensando na xente que vive aí, quen probablemente non lean o poema, xa que viven detrás del. Pénsase en que o verán cos seus ollos. Non trato de relacionarme cos edificios, senón coa xente. A cidade non só está feita de persoas, de edificios, tamén das relacións entre persoas e edificios, entre as persoas e as paredes, entre os nosos ollos e a poesía. (Visconti 2010)

A arte urbana consegue novos espazos de comunicación, tómaos prestados para dotalos dun novo significado social. É unha ferramenta para xerar novos vínculos sociais. Por iso, é vital coñecer como este tipo de creacións son percibidas pola cidadanía.

En Zebracki et al. (2010); (2013) “Beyond public artopia: public art as perceived by its publics”, estúdase a percepción do público a través das obras integradas no espazo urbano, como Luger, J., Ren, J. (2017) *Art and the City, Worlding the Discussion through a Critical Artscape*, e fala do termo *public artopia*, en referencia ao que a arte provoca na xente e nos lugares. A arte pública posúe significacións que son interpretables dende diferentes ópticas. Segundo Doezeema e

⁵ «A maxia do muro vincúlase coa memoria profunda. Parece reflectir a deriva informe da pobreza, o devir de pegadas convulsas, o latexo da guerra, restos e vestixios emocionais, o paso do tempo como naufraxio. [...] O animal simbólico, como ser alzado, atopa no muro unha testemuña decisiva. O muro avanza no horizonte dunha incerta travesía existencial. [...] Muro como relato onde o impulso do azar traza unha constelación de signos inquietos. [...] Soporte privilexiado do inconsciente activo [...] O misterio do muro garda latente os grandes interrogantes existenciais. Espazo de conflito onde chocan lamentos e preguntas (sen resposta). A forza evocativa da materia e mais o malestar da cultura entrecrúzanse. [...] O emblema do muro é o que queda despois de dinamitar todas as certezas» (Patiño 2011, 71-73).

Hargrove (1977), unha obra desta índole debe «transmitir con claridade imaxes físicas e mentais, é dicir, representacións, e provocar respostas, que son multifacéticas pola súa propia natureza. Estas respostas importan accións e reaccións, e con iso percepcións en termos de recepción mental, desapego ou rexeitamento da obra de arte pública» (Zebracki 2010).

É que nós somos os que outorgamos significado ao espazo público, dende o noso ser. A nosa perspectiva define os espazos (Cartiere 2010). Precisamente, ese conxunto de percepcións que nos temos a partir da nosa cultura, é o que Zebracki chama “public artscape” (Zebracki et al. 2010, 787)), un conxunto de visións motivado polas diferencias sociais intrínsecas, inherentes á natureza do público, do social. Outórgalle unha serie de atributos á arte no espazo público, que son importantes á hora de percibila: o primeiro atributo sería a bagaxe educativa, a cal mellora as competencias no público, segundo afirman (Golledge e Stimpson 1987; Ganzeboom 1982); segundo, estar familiarizado coa arte no espazo público, para comprender a súa relación co entorno, para enténdelo coma un conxunto, segundo Ganzeboom (1982); terceiro, a capacidade de percibir a relación entre obra e lugar (Knight 2002; Kwon 2004); cuarto, a apertura inclusiva da arte pública, a súa sociabilidade, estudada por Massey y Rose (2003) e Sharp et al. (2005); e quinto, a atracción que xeran as obras de arte pública é debida ao seu poder narrativo e conmemorativo, segundo Selwood (1995) e Ward Thompson et al. (2005), aínda que os seus estudos respondan a perspectiva de UK.

Zebracki conclúe que a proximidade cognitiva, espacial e familiar, é importante para a aceptación estética na percepción da arte pública, e a apropiación social posterior da mesma. O espazo público é idóneo para este tipo de intervencións, pola súa escala humana e por gozar dunha ampla difusión ao ser visible por todas as persoas que transitan polas marxes. Esta usurpación do privado dende o público, é un acto típico do urbano, da rúa, do contra-hexemónico. O "outro" deixa a súa pegada para reivindicar a súa presenza, "vandalizando" un espazo privado para facelo público. É a expresión das nosas reivindicacións persoais ante a sociedade. Así, dende o tradicional monumento á intervención social ou ás prácticas ilegais de ocupación do privado, o espazo público constitúese coma o heteroxéneo recipiente das diferentes manifestacións artísticas, públicas ou non, que abranguen as esculturas, as instalacións ou exposicións ao aire libre e as prácticas comunitarias e colaborativas, mesmo accións activistas con forte carga estética.

2.2. O CONCEPTO DE ESPAZO PÚBLICO

2.2.1. Espazo, territorio e identidade

Para poder achegarnos a unha definición do concepto de espazo, sen pretender realizar un estudo detallado da evolución conceptual do mesmo, debemos remitirnos á labor teórica realizada por Javier Maderuelo. En *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos* defíneo coma «o medio no cal se move o corpo, o volume desocupado que xorde sobre o plano do chan que pisamos e se estende ata onde abarca a mirada» (Maderuelo 2008). Outros autores que tratan

de comprender o termo, fano dende o mesmo punto de vista que Maderuelo, a perspectiva fenomenolóxica, tomando a corporalidade do ser humano como referencia. Dende a nosa escala, apuntan á idea de límite ou contorno, unha referencia de marxes que dan forma a algo no espazo; ao entorno, entendido coma o espazo que rodea un lugar; ao de ámbito, o espazo rodeado por uns límites; e á idea de sitio, que o define coma o espazo ou lugar que está ocupado por alguén ou algo (Palazón 2017).

Esta idea de límite extraese da física aristotélica (Aristóteles, 2015). Nela, o filósofo pretende afastarse da idea abstracta creada polos matemáticos gregos na que pre-existe o espazo nos corpos, entendido como magnitude física, e o baleiro onde non están. Afirmar que o lugar dun corpo é a superficie que o delimita, o límite do continente. En concordancia con este pensamento Martin Heidegger en *Ser y Tiempo* (2003) tamén se opón á noción cartesiana do termo, percorrendo un novo camiño que leva á comprensión do espazo máis alá da súa determinación física. Heidegger diferencia os termos lugar e espazo, entendendo como lugar todo o que relaciona ao ser humano co espazo. En *Construir, Habitar, Pensar. Bauen, Wohnen, Denken* (2015), identifica a construción da “cabaña”, como a manifestación dun lugar. O autor emprega a noción de *espazo-lugar* coma o camiño de acceso á existencia. Tal e como se recolle na física Aristotélica, se algo non existe, non ocupa lugar.

Unha das relacións entre o ser humano e o espazo, é a económica. Esta é froito da evolución da idea de espazo ata a súa captura pola voracidade capitalista no eido urbano. Félix Duque defínea como: (do grego *stádion*: a palestra onde o corpo en movemento do atleta, medíndoa co seu ritmo, fundíase á súa vez co entorno) sede indefinida e dispoñible *ad libitum*, de toda explotación e maximización de beneficios, en canto expresión do rixido, o inerte e o fixo (de todo o cuantitativamente fixado) (Duque 2011).

O autor alude á cuestión do ser humano fronte ao mundo, en progreso constante cara un futuro mellor, ou polo menos máis cuantioso en beneficios. Unha idea que contribuíu ás políticas depredadoras do capitalismo, que non fan outra cousa que explotar sen fin os recursos planetarios, e que pon ao ser humano en perigo. Esta idea que propón Duque, relaciónase coa omnipresente máquina de habitar, que converte calquera espazo en frío e hostil para os cidadáns ao facer desaparecer o social, o público.

Tal e como apunta Jesús Carrillo, podemos seguir as formulacións nadas na época postcolonial de pensadores como Pierre Bourdieu ou Homi Bhabha, onde atopamos unha consideración do espazo «como unha construción cultural e a cultura como un conglomerado de relacións espaciais, xerándose unha espiral na que ambos termos se solapan e acaban confundíndose» (Blanco 2001). Ao lugar físico onde interactuamos, Lucía Romaní (2012) noméao “espazo arraigado”, onde xorden e se levan a cabo os contactos grupais, é dicir, onde se une e xunta un grupo social: «é o lugar onde se producen interaccións de todo tipo: entre o poder político e o relixioso, público e privado, empresarial, comercial e económico» (Romaní 2012, 26). Aínda que arestora, como indica a propia

autora, existen outros espazos para levar a cabo esta socialización, este contactar co resto do mundo, como son as redes sociais, os foros ou o resto de comunicación realizables na web, que desprazan o mundo físico das relacións sociais ao virtual.

Yi-Fu Tuan (1997) *Space and place: the perspective of experience*, diferencia entre espazo e lugar: o lugar é seguridade, e o espazo liberdade. Mentres que Manuel Delgado (1999) en *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*, diferencia entre espazo e territorio: o espazo é un emprazamento para ser practicado, para ser fisicamente empregado, mentres que o territorio é o lugar para ocupar, para dominar, o “espazo comprometido”. O territorio é o lugar onde as diferenciacións se poden manifestar.

As clases dominantes usan o espazo como un instrumento polivalente para desmembrar e dispersas á clase obreira; para controlar e regular á sociedade por medio da organización teocrática dos fluxos económicos e sociais que converten a cidade en moderna. [...] É alí onde se disocian, para reencontrarse [...] o desexo e as necesidades. É alí onde se instalan e despregan as clases medias, neutras (en apariencia) posto que están situadas social e politicamente entre dous planos, burguesía e clase obreira. Este espazo non é a súa expresión, senón, pola contra, o das grandes estratexias que se lle asignan. (Bettin 1982, 138)

Nos últimos anos vese unha contraposición entre o espazo urbano do capitalismo, o cal tende á dominación, e o espazo social e público da comunidade. O espazo público non pode ser partícipe de actos exclusivos e privados. Precisamente, aínda que un espazo sexa accesible por completo, coma un parque público, non implica necesariamente que non sexa privado, ao poder estar en propiedade os terreos do mesmo por algunha empresa non estatal. Os espazos públicos poden ter restricións de acceso, estando destinados ao uso e desfrute dos cidadáns, pero ser de propiedade privada: como as fundacións, bancos ou centros comerciais, é dicir, lugares de tránsito onde se pode contemplar arte, ou situacións completamente de propiedade pública que permanecen sempre abertos para as súas disposicións. É preciso incluír no concepto de espazo público, todos aqueles espazos exteriores, coma prazas, xardíns ou fachadas de edificios, e interiores, coma igrexas, cafés ou edificios públicos, tal e como determinou Abreu no seu estudo sobre a escultura pública de Oporto.

Polo tanto, “o público” vincúlase co espazo onde se conforma a identidade comunitaria mediante relacións sociais, mentres que o privado é un espazo particular e reservado. Aínda que hoxe en día, esas fronteiras foron asolagadas polo espazo virtual, o desestabilizador desa dicotomía entre público e privado:

Constitúe esta instancia desmaterializada o nivel xa chamado espazo virtual, que, coroando e sublimando o público, é o responsable da inclusión doutra estrutura de mediación, de carácter moi oposto ao privado, demostrando ser capaz de transgredir todos os tabús, que resulta simultaneamente da intensificación e superación da

bipolarización clásica entre o dominio público, por un lado e o dominio privado, polo outro. De aí que a TV interactiva, Internet, a videoconferencia e toda a panoplia dos "servizos públicos de radiodifusión e telecomunicacións" rompen constantemente os limiares definidos anteriormente, funcionando como elementos desestabilizadores da vella dicotomía pública/ privada, radicalizándoa [...], axitando os datos da cuestión, co fin de crear as condicións favorables á aparición dun novo "paradigma intencionado" que supostamente será "espazo público global", á vez, interpersonal, intersubxectivo e transcultural, desencadeando unha revolución só equivalente ao que no pasado foi dirixido pola revolución urbana durante o bronce Próximo Oriente. (Abreu 2003, 5)

Partindo da base teórica de Manuel Delgado [esclarecida no apartado 2.1.], a partir de textos como *El espacio público como ideología*, Delgado (2001), e outros coma *El espacio público como revitalización de la ciudad*, de Félix Duque (2011), *Significado y carácter del espacio urbano en la posmodernidad*, de Javier Maderuelo (1993), podemos definir o espazo público coma un lugar de libre acceso, onde a cidadanía socializa e axusta as relacións de poder. Un lugar común a todos, afastado do ámbito institucional e privado, constantemente en disputa entre o Estado e o pobo, sometido a apropiacións e loitas polo exercicio do poder.

O movemento OWS, *Occupy Wall Street*, que tivo lugar no Parque Zuccotti, en New York, con constantes manifestacións que trataron de ocupar o distrito financeiro da cidade, buscaba protestar e facer visible a súa crítica contra as grandes corporacións que só pretendían incrementar os seus beneficios, contribuíndo así ás desigualdades sociais. Os terreos que ocuparon, a pesar de ser de acceso libre e exterior, sen barreiras materiais, eran de propiedade privada, non un espazo público da cidade. A pesares diso, nese espazo privado puidéronse reivindicar as liberdades universais. Tamén en Londres, o colectivo *Reclaim the Streets*, comezou a organizar e promocionar grandes accións alegais nas rúas da cidade, performances eventuais que tiñan a finalidade de colapsar o funcionamento normal da economía capitalista, ocupando “novos” espazos públicos para expoñer novas realidades creativas á cidadanía (Ramírez Blanco, 2014).

Nós somos os que definimos e redefinimos os espazos comúns coas nosas accións. Apropíámonos e ocupamos lugares que antes non eran públicos, para facelos nosos, crear lazos sociais e participativos que convertan espazos en lugares do público. Unha definición apriorística e intuitiva para o concepto de espazo público sería:

lugar onde calquera persoa pode transitar libremente sen ningún impedimento á hora de acceder ao entorno [...] formados por unha variedade de elementos que se foron acumulando [...] formulado para satisfacer as necesidades do ser humano e os grupos sociais que articulan o sentido do público. [...] O escenario das relacións sociais no devenir do cotiá, ofrecendo funcionalidades para usos materiais pero tamén capacitando os espazos para as representacións de carácter simbólico propias da interacción social. (Palazón 2017)

Antonio Remesar (1999) en *Arte contra el pueblo: los retos del arte público en el siglo XXI*, define o espazo público coma un lugar neutro, que nós podemos transformar para outorgarlle sentido, é dicir, concibe o espazo público coma un territorio onde a poboación estaría sometida aos que son capaces de transformalo en realidade, os poderes públicos. Mentres que Delgado afirma que os espazos non poden ser territorializados, que as intervencións estéticas non se poidan apropiar deles. Segundo Duque (2011), Delgado afirma que o urbano é:

un estilo de vida marcado pola proliferación de conexións relacionais deslocalizadas e precarias [...] un proceso consistente en integrar de forma crecente a mobilidade espacial na vida cotiá, ata un punto no que esta queda vertebrada por ela, creando un espazo [...] sen marcas nin límites definitivos. (Duque 2011)

Duque establece unha oposición entre esta afirmación é a de Antonio Remesar, quen determina que o urbano é o «conxunto das intervencións estéticas que intervindo sobre o territorio desencadean mecanismos sociais e individuais de apropiación do espazo, que contribúen a co-producir o sentido do lugar» (Duque 2011).

Duque afirma que Delgado, inspirado polo estruturalismo e Henri Lefebvre, nega o espazo público como un contenedor físico, definíndoo como algo dinámico e conformado por unha rede de conexións e vías comunicantes de territorios. «O espazo público sería mais ben un espazo interdisciplinar que conxuga espazos distintos, si, pero interdependentes [...] un espazo que estaría sendo creado e usado, abandonado e desbotado por quen non son xustamente do lugar [...] transeúntes, non residentes» (Duque 2011). Esta idea vese á perfección nos centros históricos. Santiago de Compostela é o prefecto exemplo disto. A súa comunidade cidadá, e con ela a identidade tradicional, viuse arrasada pola xentrificación e o turismo, onde os *airbnbs*, as cadeas hoteleiras e as tendas de *souvenirs* se converteron nas protagonistas.

En definitiva, dase unha contraposición entre dous puntos de vista sobre o espazo público no ámbito urbano: a dominación, exposta por Delgado, e a interdependencia, da man de Remesar. Entre os postulados de Remesar e Delgado, Duque (2011), como esclarece en *Arte urbano y espacio público*, propón un termo medio entre ambos:

oscilamos entre os extremos da dominación planificada, dunha beira, e da absoluta e infinita imposibilidade, polo outro: a efervescencia colectiva na que que a nada é absoluta posibilidade. Non parece segundo isto, demasiado tolo buscar un modesto termo medio entre a apropiación e a nada: ao fin e ao cabo, nada máis mediador que o espazo mesmo en calquera das súas múltiples acepcións, xa que el é o medio por excelencia (Duque 2011).

José Guilherme Abreu (2003) propón no seu texto: “Espaço Público e Escultura Pública, para um

estudo transdisciplinar” o uso dun método fenomenolóxico e a realización dunha redución eidética, para precisar o significado do concepto de espazo público. Estaría formada por: o territorio de todos, o lugar; as persoas, o público; o sentido de comunidade, a identidade; os rituais e actividades, o comportamento. Afirma que segundo a fenomenoloxía da consciencia:

a entidade espazo público preséntase como unha estratificación particularmente pechada entre lugar, público e identidade. É unha superposición de tres niveis de realidade, de descomposición e integración concorrentes, dependendo do nivel da infinita serie de singularidades que constitúen os diferentes lugares, ou do nivel de unidade de significado que se abre á proxección dunha identidade, de tal xeito que estes dous niveis de realidade se consideraron así, coroan e polarizar un terceiro nivel intermedio centrado nas persoas, que está formado pola cuadratura de conductas intencionadas que establecen o espazo como unha cousa pública, comportamentos cuxa interacción ten lugar segundo un conxunto de distintos "niveis de percepción e niveis de representación. (Abreu 2003, 1)

Unhas conexións eidéticas, de imaxes compartidas, que fan que unha mesma comunidade entenda e vexa do mesmo xeito o espazo público. Este, non se conforma a partir de accións comúns, senón por unha:

mediación socio-cultural activa, que ten lugar baixo a ausencia e a tensión de diferentes niveis de realidade, polo tanto débese rexeitar a idea dunha realidade continua e unidimensional nun único e absoluto horizonte de causalidade e temporalidade, a imaxe de orde clásica e previsibilidade do universo newtoniano. [...] O "espazo público", así entendido, é ese "lugar común" de absorción, presentación, captura e restitución incorporando a idea de "dominio público" [...] Nexo e sentidos tecidos interpersonalmente na intersección dos niveis de percepción que teñen como obxectivo a realidade, cos niveis de representación dirixidos pola conciencia, algo que nos leva á idea de seren os diferentes niveis de percepción, a extensión correlativa de diferentes niveis de realidade, ambos fusionándose en diferentes niveis de representación. (Abreu 2003, 1-2)

John R. Parkinson (2012) conclúe que o espazo público posúe catro características definitorias: «é abertamente accesible; consume recursos colectivos; ten impactos comúns; e é unha etapa no desempeño dos roles públicos». Porén, podemos concluír que o espazo público é un territorio común a todos, físico ou virtual, onde teñen lugar todas as accións que nos vinculan uns a outros. O lugar onde se alberga o conflito social, e se xera o "sentido do público", o aparecer, que será tratado no seguinte subapartado. «A aparencia -algo que ven e oen outros ao igual que nós- constitúe a realidade» (Arendt 1996, 60).

O espazo público é o lugar da esfera pública, onde os seres humanos damos forma ao social, relacionándonos. Seguindo as afirmacións de Deutsche e introducindo a súa referencia a Hannah Arendt, a cal en 1958 afirma que o concepto de esfera pública pódese comprender dende o modelo de *polis* grega. É dicir, a partir das diferencias entre os cidadáns créase a organización política dos

mesmos, o espazo público. Definiu o concepto de esfera pública facendo alusión ao colectivo político contextualizado na democracia, como:

o espazo de aparición, é dicir, do que a fenomenoloxía chama “ facerse visible ”. Ao subliñar o aspecto, Arendt vinculou a esfera pública [...] á visión e, sen sabelo, abriu a posibilidade de que a arte visual puidera desempeñar un papel para afondar e expandir a democracia. [...] A *polis* [...] non é a cidade-estado na súa situación física. É a organización de persoas que xorden do actuar e falar xuntos, e o seu verdadeiro espazo esténdese entre as persoas que viven xuntas para este propósito, sen importar onde estean. [...] É o espazo de aparencia no sentido máis amplo da palabra, é dicir, o espazo onde aparezo diante dos demais como aparecen outros diante de min, onde os homes [...] fan a súa aparición de xeito explícito. (Deutsche 2007, 4)

O posicionamento de Hannah Arendt con respecto ao espazo común, pode entroncarse coa corrente crítica coa arquitectura de Le Corbusier e dos mestres do Movemento Moderno, que se desenvolveu nesa mesma década, xa esgrimida anteriormente. O teórico Jürgen Habermas, pioneiro na investigación do espazo público, *Öffentlichkeit*, e da opinión pública, *Öffentliche Meinung*, sostén que no espazo público é onde a opinión pública, social e concreta, debate para exercer a vontade política dos cidadáns. A raíz da publicación de *The Structural Transformation of the Public Sphere* [1962], Habermas afirma que o espazo⁶ público:

é un fenómeno propio da sociedade burguesa que se dá en paralelo coa afirmación do capitalismo a partir do século XVIII en Occidente [...] onde os cidadáns compórtanse coma un corpo público, sendo fundamental para a súa constitución tres niveis histórico-sociais: a familia, o público e os espazos públicos literarios. (Barrionuevo, Rodríguez 2019, 154)

Estas reflexións de Habermas refírense a unha noción política de espazo público, ou esfera pública, como lugar de debate e confrontación de opinións. Deutsche ou M. Rosler, recollen estas ideas e as debaten, con vistas á súa aplicación no ámbito das artes plásticas públicas. Habermas especifica a súa esencia de lugar inclusivo e non privado. Fina inherente ao avance do sistema capitalista occidental, e determina que a súa etapa máis destacada estivo no espazo político burgués do século XVIII. Segundo afirma Martha Rosler,

O concepto de esfera pública é orixinalmente un dos cabalos de batalla da burguesía. A esfera pública xurdiu ao gañar con Kant o rango de principio transcendental que, por certo, é o principio de mediación entre a política e a moral.

⁶ El mesmo o enfocaba dende a óptica arquitectónica ou urbanística, facendo referencia con el aos lugares da vía pública.

Segundo Kant, o ámbito público é o principio do ordenamento xurídico e, ao mesmo tempo, un método de esclarecemento; é o único medio no que se pode despregar a política da burguesía revolucionaria. [...] Kant exclúe da política e da esfera pública todos aqueles sectores da poboación que non participan na política burguesa porque non poden facer fronte a esta participación. (Blanco 2001)

Claude Lefort declara que o poder pasa a estar en mans do pobo a partir do século XX, xa non de algo metafísico ou transcendente, coma Deus. O feito de que o poder xa non emane de algo non inmutable e inmaterial, fai que se torne dinámico e líquido. Os cidadáns xa non teñen un ente non natural a partir do cal guiarse, algo que os una e por medio do cal poidan identificarse. Deixaron de estar cubertos polo mesmo paraugas. Pola contra, todos nos refuxiamos na unidade do espazo público. Aparecemos nel, para relacionarnos politicamente e crear orde social. Aínda que a súa natureza sexa dinámica e difusa, é necesario que exista, e potencialo para seguir conservando o poder e a unidade. Precisamente, o feito de aparecer e actuar é imprescindible para os cidadáns que non posúan un cargo público na política, necesitan o espazo público para manifestarse e expresarse. Para referirse a esta cuestión, Deutsche cita a Étienne Balibar, á súa idea de que todos temos dereito á política, e a Lefort, de novo, aludindo a que todos temos dereito a manifestarnos na esfera pública, xa que o poder emana de nós. Ambos fan referencia á esfera pública coma «espazo de aparición» (Deutsche, 2007: 5).

Arestora, e dende mediados do século XX, o termo público diríxenos subitamente ao de democracia. É necesario focalizarmos nel, para entender que significado ten o concepto hoxe en día. Deutsche (2007), citando a Stuart Hall, referencia ás cidades estadounidenses, xa nos 90, para mencionar que xa se atopaban somerxidas baixo unha “democracia autoritaria”. Explicao aludindo a que o estado coarta as accións do pobo, vixiando e privatizando, por exemplo, aludindo a cuestións e ideas democráticas como a de igualdade ou liberdade. Para protexer e facer seguro o que entendemos por democracia, paradoxicamente redúcense os dereitos democráticos.

A postura de Claude Lefort, herdeiro de Arendt, focalizada na segunda metade do século XX, relaciona a idea de espazo público coa nosa comprensión da democracia. Concibímolos coma libre, totalmente accesible, universal e inclusivo. Mais Lefort afirma que deberíamos velo coma o resultado da participación cidadá democrática, e non atribuírlle a priori todas esas propiedades democráticas que vemos como intrínsecas a el. Para Lefort a democracia caracterízase pola

incerteza dos fundamentos da vida social [...]. Intúese e sostense pola desaparición dos indicadores de certeza. Inaugura unha historia na que o pobo experimenta unha indeterminación fundamental no que respecta ás bases do poder, a lei e o coñecemento, así como acerca do fundamento das relacións entre un mesmo e o outro. (Deutsche 2007, 4-5)

Blanco (2011) destaca a defensa que fai Deutsche da necesidade de ter en conta o concepto de alteridade, é dicir, a aparición do outro, para defender a permanencia da democracia. Xa que este sistema é a antítese do poder absolutista, radica no pobo, non nunha figura externa. Ao non existir unha forza exterior, esvaécese a orixe indubidable da identidade social. «O que fai tan difícil de soportar á sociedade de masas non é o número de persoas, ou ao menos non de maneira fundamental, senón o feito de que entre elas o mundo perde o seu poder para agrupalas, relacionalas e separalas» (Arendt 1996, 60).

A cidadanía debe relacionarse para poder configurar a súa identidade. Deutsche pregúntase se a arte, pode ser útil para amortecer o impacto que supón ser conscientes do outro, para calmar a visión que «en lugar de dar a benvida a outros, tende a encontrarse con eles nunha relación de conquista, a facelos desaparecer como outro» (Deutsche 2007, 6). As creacións deben ser útiles para expandir a esfera pública, para dar protagonismo aos que non poden aparecer nela, aos que foron invisibilizados polo sistema e para mellorar e fomentar a aparición crítica dos que si poden manifestarse, pero que non potencian esa capacidade. Para dar forma á cuestión do outro, o filósofo Emmanuel Lévinas, reflexiona sobre o modo en que o Eu se relaciona cando aparece o outro:

concibe o outro non coma un obxecto de comprensión, senón coma un enigma. Chama ao rostro, á persoa que se me aparece, [...] unha manifestación do outro o sentido de aquilo que non se pode facer completamente visible ou cognoscible. [...] Cando o outro aparece, faino acompañado de algo máis, algo que Lévinas chama o terceiro termo. [...] É o xurdimento da conciencia. [...] Máis ben, o outro implica a posibilidade de outros, para os cales eu mesmo son un outro. [...] Faime dar conta de que o outro non existe para min, de que meu veciño é tamén un veciño do terceiro termo, e de que, en efecto, para eles son eu o terceiro termo. (Deutsche 2007, 7)

É dicir, que cando o outro se fai visible, convértese en imaxe coñecida, deixa de ser o outro e pasa a ser visible, a estar integrado no discurso. Para Lévinas, cando nos relacionamos co “outro” xorde directamente o concepto de esfera pública, esa conciencia colectiva que nos une a todos constantemente. Isto implica, e segundo Deutsche nisto coinciden tanto Lefort coma Lévinas, que non podemos deixar de lado a cuestión da aparición do outro na idea de espazo público. A arte debe axudar a «acabar coas fantasías narcisistas do suxeito espectador [...] que nos cegan ante o outro, que nos fan rechazala, ou ben asimilala» (Deutsche 2007, 11). Debe contribuír a amosar novas imaxes críticas que fagan que nos formulemos a idea do outro. Que nos fagan ser testemuñas doutras maneiras de pensar, ou de traumas de pobos ou colectivos, que nos obriguén a ser críticos con eses actos, a valorar e empatizar co sufrimento e a posición dos outros, sen necesidade de ocupar o seu lugar.

2.2.2. O espazo público en Occidente ao longo da historia

Richard Sennett, en *Carne y Piedra* (1994), tomou como referencia o estudo de Lewis Mumford, *La ciudad en la historia* [1961], para relatar a evolución das formas básicas que definen as cidades, dende as orixes das mesmas. No texto, amosa como o ideal corporal inflúe na configuración do espazo urbano e na práctica da democracia da *polis* grega, como a crenza romana na xeometría corporal traducíase á planificación urbana, ou como coa nova achega científica ao sistema circulatorio do corpo humano cambiou a concepción existente do espazo urbano, entre outras hipóteses urbanísticas. Baseándose no percorrido elaborado por Sennett, José Guilherme Abreu (2003) estableceu unha evolución temporal da constitución do espazo público en occidente, ademais de aproximarse á maneira na que a arte se inserta nel.

Rememorando os tempos de Pericles, Abreu afirma que en Atenas, as persoas reuníanse en dous tipos de espazos, na Ágora e no Teatro. En cada un deles, a experiencia de escoitar a lingua falada era diferente. É dicir, os espazos públicos, ou urbanos, na Atenas de cinco séculos antes do nacemento de Cristo, estaban definidos e configurados en función da física de propagación da voz (Abreu 2003). Na Ágora, tiñan lugar diversas actividades, onde pequenos grupos de persoas debatían, sen haber unha persoa, unha voz que monopolizase as conversas. Pola contra, nos teatros, os espectadores escoitaban unha única voz. A arte insírese nestes espazos configurados en función do son. As esculturas eran erixidas como unha expiación dos pecados cometidos para honrar aos deuses (Abreu 2003, 7), polo que estaban exentas dunha orde preestablecida, a meirande parte delas non estaba realizada para un lugar concreto, senón que atestaban os espazos con elas.

No texto de Fischer (2001), *La necesidad del arte*, García Cuentas (2012) afirma que a arte no pasado posuía unha función social, unha sorte de “colectivismo primitivo”, con «linguaxe, danza, cantos rítmicos, teatralidade en cerimoniais relixiosas», constituía unha actividade na que toda a sociedade participaba, e que elevaba aos seres humanos a un mundo supra-terreal. En certo modo, a arte pública trata de recuperar ese lugar social, que arestora non ten.

Abreu remítese aos tempos de Adriano, concretamente ao mundo das apariencias dos *teatrum mundi*, para referirse aos espazos públicos romanos. Neles, esvaecíanse os límites entre o real e o ilusorio, mediante xesticulación corporal. Os romanos crían no poder das imaxes. Esta serie de xesticulacións e pantomimas, representábanse nas moedas, para amosar o poder imperial, os xestos do emperador. As esculturas de deuses colocábanse de xeito ordenado e pacífico, regulado:

Dominado pola crenza no poder das imaxes, "o foro distinguiuse da ágora ao enmarcar esta multitude en un espazo máis rectangular [...] Particularmente importante era o edificio relixioso, o Pórtico dos Doce Deuses, que delimitaba o vello foro xunto a base do Monte Capitolio. Mentres os deuses gregos se batían entre si permanentemente, aquí, un pouco ao xeito dun panteón temperán, as divindades relacionábanse pacificamente. (Abreu 2003, 8)

Orde visual e paz, coma se estivesen sempre en acordo os deuses cos promotores deses espazos na terra, eran as pautas para a arquitectura, a escultura e o urbanismo, que satisfacían o seu culto á imaxe, e o seu gusto pola proporción e a simetría, herdado dos gregos. Ver e obedecer (Abreu 2003), accións que querían transmitir aos cidadáns mediante a arte e o urbanismo.

Pola contra, no mundo cristián, existía un desapego polo espazo, xa que o que verdadeiramente importaba era o lugar eterno, o ceo, tal e como se ilustra nos textos de San Agustín. A terra era un lugar de tránsito, de espera, e o seu espazo, negado. O cristianismo, tras abandonar os seus movementos nas catacumbas, adopta un novo lugar de reunión, a basílica. Un espazo de reunión interior, seguindo fórmulas romanas. Segundo Arendt, remitindo ao pensamento de San Agustín, observamos que propuxo:

o nexa da caridade entre os homes, se ben é incapaz de establecer unha esfera pública propia, resulta perfectamente adecuado ao principal principio cristián da non mundanidade e é apropiado para levar a través do mundo a un grupo de persoas esencialmente sen mundo, trátase de santos ou de criminais, sempre que se entenda que o propio mundo está condenado e que toda a actividade empréndese dende a condición de *quamdiu mundus durat* [mentres o mundo dure]. (Arendt 1996, 63)

O sentido do público dunha comunidade cristiá, equivale á relación de irmandade que posúen os membros da mesma familia, polo que «Nunca existiu unha esfera pública entre familiares e, polo tanto, non era probable que xurdira da vida comunitaria cristiá se dita vida era rexida polo principio da caridade e nada máis» (Arendt 1996, 48).

Coas urbes medievais, orgánicas e de estreitas rúas, sen planificación urbana, potenciábase a vida en comunidade, as relacións de intercambio veciñais. O lugar interior seguía a ser o espazo de reunión predilecto na Baixa Idade Media, aínda que, segundo indica Abreu, a partires de Félix Duque:

A máxima expresión de vida en comunidade é o exemplo da catedral gótica, unha construción colectiva e un paradigma de orde e significado cósmico, implantado no caos urbano do concello medieval. Un espazo de simbolización social e inclusión transcendental, unha obra mestra da arte total, onde a arquitectura, a escultura, a pintura, a música e a comunicación espiritual, é dicir, transcendentais, estaban integradas e vividas e significadas comunmente, na imaxe non da cidade dos homes, pero si da cidade de deus, ata cuxa gloria foi finalmente erguida. (Abreu 2003, 9)

Coa Idade Media, comezan a ter lugar diferentes cambios sociais e artísticos, exemplificables coa idea de catedral. Segundo Félix Duque, a Catedral é a «primeira presentación non-consciente da arte do pobo e para o pobo, é dicir, os valores que se achegan ao lado democrático da mediación. [...] O pobo non considera as obra que el mesmo erixe como arte, senón como manifestación do sagrado» (García Cuentas 2012, 40).

Xa no Renacemento, co re-descubrimento da teoría greco-romana, da man dos árabes que comerciaban coas cidades italianas portuarias, quen conservaron en copias os saberes teóricos das culturas clásicas, producíase unha recuperación dos trazados regulares, partindo de novos deseños e a introdución da perspectiva. Abreu pon como exemplo máis ilustrativo do mesmo, a *Piazza del Campidoglio*, de Michelangelo Buonarroti, clara mostra do *Rinascimento*. Nesta obra⁷ asimiláronse as formulacións da Roma Imperial, concretamente do foro romano, xa que se aprecian de forma clara as reminiscencias da súa escenografía, cos pórticos, os edificios recollendo o espazo e a estatuaría inserida no mesmo.

De índole mitolóxica e ornamental, as esculturas encargadas aos fiorentinos nesta época, terminaron por convertela cidade nun museo ao aire libre. As esculturas pasaron a desligarse da arquitectura, a ser autónomas, a cobrar unha maior relevancia. Xa non estaban subordinadas a outras disciplinas. Existía unha «intensa rivalidade e competencia que fixeron famosos a Ghiberti e a Donatello entre os florentinos, rompendo así o espírito de integración estética e comunitaria que, baixo o velo do anonimato, envolveu as diferentes liñas de produción da arte medieval, podéndose destacar a homoloxía entre a competitividade político-comercial que caracterizaba a cidade dos comerciantes e esa mesma emancipación obxectiva e sedutora» (Abreu 2003, 10). Este período da historia supuxo o abandono do espazo público medieval, o comezo dun lugar de disputa entre os artistas, de fervente consideración, e os poderes públicos. Pasou a ser un lugar no que a escultura debía formar parte da paisaxe urbana, seguindo os principios clásicos. Mecenas e poderosos líderes apropiáronse do discurso mitolóxico dos antergos, desleixando as virtudes cristiás. Buscaban diferenciarse, aparecer, destacar na comunidade⁸.

Novas cuestións que non foron formuladas na idade media apareceron á palestra. Comezouse a debater onde deberían estar emprazadas as esculturas. Para subliñar a cantidade de opinións e necesidades que xorden, e a importancia de chegar a un consenso a partir delas á hora de implantar no espazo público unha estatua concreta, Abreu emprega o exemplo do David de Miguelangelo, inspirándose nas verbas de Gombrich. A obra ía ser situada onde se atopaba o *Judith e Holofernes* de Donatello. Ese grupo escultórico, foi colocado á entrada do Palazzo Vecchio, polo pobo fiorentino, tras a expulsión de Lorenzo de Médici en 1494, como símbolo de liberación da tiranía. Unha sentenza que logo adquiriu unha connotación negativa, ao provocar incomodidade nos

⁷ Foi encargada no ano 1537, e finalmente, terminaría por emprazarse a estatua ecuestre do emperador Marco Aurelio, do século segundo, case trinta anos despois.

⁸ «Para resolver o caso, os florentinos como bos demócratas en 1504, reuniron un comité de expertos para debater e decidir cara a onde debía ir a estatua, o que demostra como a primordial cuestión neutral de situar a a estatuaría no espazo público pode converterse nun aspecto sensible e complexo, unha vez que se rompe a mediación establecida pola arquitectura entre a arte e o sagrado. O *quattrocento* non produciu outra idea da cidade, que podería triunfar e discutir a idea cristiá, como xa vimos, desde Cidade de Deus, o urbanismo [hai que aclarar que, como disciplina, aínda non existía o urbanismo. O pensamento sobre a cidade non se traducía por entón máis que en intervencións moi localizadas] non podía, á súa vez, ofrecer un modelo para mediar entre a arte e o público, como antes tiña coa arquitectura, e esta mediación exerce agora baixo os auspicios do príncipe. É dicir, cae na esfera do político» (Abreu 2003, 10-11).

poderes públicos. Os ilustres da cidade, entre eles Leonardo da Vinci ou Sandro Boticelli, constituían a asamblea que debateu acerca da futura colocación da mesma. A cal, tendo en conta factores como a escala, a temática, a historia da peza ou o lugar onde se pretendía situar, debía decidir consecuentemente o espazo final onde permanecería.

Non será ata finais do século XIX cando apareza a idea de espazo público, segundo determina García Cuentas:

despois dun longo proceso de conceptualización política e social, emerxe en termos históricos o espazo público propiamente dito, reestruturando a relación da fe e do potente poder da razón institucional (nobreza, reis e en síntese o poder do home). Preséntase o espazo público coma un territorio que oscila entre as indeterminacións e a sobre-determinación, principalmente as morais e as éticas que se reflicten nos elementos técnicos. (García Cuentas 2012, 40).

A cidade comezaba a ter espazos destinados e organizados en función dos transportes de mercadorías. A mediados do século XVIII, Adam Smith afirmou que o mercado libre de mercadorías funcionaba de igual xeito que se distribúe e flúe o sangue do corpo, aludindo ao descubrimento de William Harvey en 1628, que afirmaba que o corpo cobraba vida a partires do movemento do sangue, coa circulación. E precisamente foi no período moderno, cando o individualismo comezou a ter presenza. Sennett relaciona o nacemento do sistema capitalista co descubrimento desta realidade corpórea (Abreu 2003). Estas novas fórmulas de organización da mesma, tal e como funciona o corpo humano, alimentándose de mercadorías e expulsando residuos, configuraban o urbanismo da mesma, perdéndose a vida en comunidade, de menor escala produtiva, tan característica do período medieval.

Abreu aporta como primeira aproximación a esta teoría, o «trazado que Pierre Charles Lénfant fixo para Washington, en 1772: un trazado que recupera a cuadrícula romana, pero sen posuír un centro, senón varios, rachando coa regularidade da cuadrícula con amplas avenida e viarios para favorecer a circulación de persoas e bens» (Abreu 2003, 11). Comezaba así, un proceso de racionalización da mesma, que aínda agora trata de acabar por completo coa esencia orgánica das cidades.

Nesa época, a burguesía procuraba crear espazos onde esa racionalidade tomara unha pausa, lugares para respirar entre as rúas. Abreu emprega como exemplo a Praza de Luis XV, na actual Praza da Concordia, e dos xardíns, espazos onde os estratos non pobres da sociedade podían pasar e relacionarse, espazos públicos destinados ao ocio e o social. Pola contra estes, habitualmente presididos no seu centro por unha estatua, amosaban simbolicamente o poder real, xa que todas as miradas e as perspectivas se dirixían á mesma. Posuía o lugar máis privilexiado da praza, unha sorte de espazo que invitaba ao culto á mesma, coma en Roma. Unha metáfora só ao alcance dos soberanos, «unha presenza virtual, anticipando un curioso uso da idea de simulacro, como proceso de control do espazo público» (Abreu 2003, 12).

Todo isto tornaría en 1793. Nesta época estanse a crear monumentos sen ningún afán conmemorativo da historia, antes incluso da propia insitucionalización da idea de monumento. Louis-Etienne Boullée é un claro exemplo disto, co seu *Templo da Natureza e da Razón*, de 1792-93, con clara vontade transcendental e sublime, non narrativa nin histórica. Contemporaneamente, o espazo público convertérase na incubadora da revolución. A praza antes mencionada, pasaría a ser a *Place de La Révolution*, e a estatua do soberano, do monarca, degooda e derrubada do seu pedestal. Previo a este drástico e histórico acontecemento, as rúas da cidade parisina convertéronse en lugares de mascaradas. Estes festivais, coma o de Châteauevieix, procuraban separarse do relixioso. Marcaban puntos simbólicos da revolución, amósannos «a importancia do espazo público e da estatuaría para a celebración, e a través desta, da asimilación dos acontecementos e dos fundamentos que forman os procesos histórico-culturais, como [...] constitución do sentido interpersonal e intersubxectivo da conciencia colectiva» (Abreu 2003, 12).

Sennett relaciona a idea de resistencia, de revolución, coa de experimentar o mundo no que se vive, de poñelo en cuestión e tomar parte do mesmo. Unha experiencia de liberdade, na que as persoas procuran unha maior facilidade para circular polo espazo, sen obstáculos, o que se acrecenta nun espazo baleiro. Poderíamos definir o espazo público deste período marcado pola revolución francesa, coma o «espazo de simbolización: simbolización social e pedagóxica política, na denuncia do Antigo Réxime e anticipación do Réxime de Liberdade, de Igualdade e Fraternidade, aos cidadáns» (Abreu 2003, 14).

As cidades burguesas do século XIX amosan perfectamente a dualidade entre espazos de socialización da esfera pública e o mundo privado e individualista, vencellado aos ideais e valores da vida burguesa. As accións urbanísticas nas que non se concibe a necesidade da pluralidade, da comunidade, creando «espazos monolíticos» (García Cuentas 2012, 41), así denominados por primar o individual, e por outra banda, á privatización de moitas competencias do público, xa sexa por parte do estado ou da man de empresas privadas, por consideralo perigoso para os seus intereses.

García Cuentas, facendo referencia ás afirmación de Hannah Arendt (1998), determina que a sociedade foi «convertida nunha organización de propietarios que, en lugar de proxectar os seus bens no ámbito público, solicitan unha constante protección para acumular maior privacidade, riqueza e consecuentemente retribuír á sociedade máis exclusión, regresando ás concepcións restritivas da antigüidade en Grecia e Roma, é dicir, en dirección cara a creación de sectores sociais excluídos «extrapolables á escravitude» (García Cuentas 2012, 41).

A modernidade estaría marcada por unha idea de espazo público individualista (Abreu 2003), onde os cruces e as prazas perderían relevancia, en pro dun enxalzamento dos parques, coma o *Regent's Park* de Londres, de John Nash, de 1812, acotado e con seguridade, onde prima o deleite persoal á conexión social. A liberdade que tanto se procurara terminou por separar aínda máis á sociedade, ao acadar o particular, ademais do colectivo. Posuían liberdade, pero ese mesmo desexo

fixoos máis individualistas. Mais o funcionalismo, a revolución do urbanismo contemporáneo conducía cara a reclamación dun espazo de interacción para a estrutura social. Internet, virá a cubrir ese oco, a potenciar unha unión distante, unha interconexión.

O espazo público, nestes tempos onde os medios tecnolóxicos son clave ao permitírnos unha conexión cultural global e instantánea, «xoga un papel fundamental, xa que en canto espazo de mediación *in loco*, constitúe un espazo de mediación verdadeiramente adecuado» (Abreu 2003, 14). Aquí pon sobre a mesa a idea de que o espazo público, ou máis ben o debate no mesmo, é capaz de tornar e dar forma aos seus símbolos, de reinventarse culturalmente en función do contexto socio-temporal no que se adscriba.

2.3. CIDADE E URBANISMO CONTEMPORÁNEO

“Os artífices do movemento moderno [...] marcharon ao grito de Le Corbusier: Temos que acabar coa rúa. [...] [A rúa] viu a simbolizar algo sucio, desordenado, indolente, estancado, esgotado e obsoleto: todo o que, [...] o dinamismo do progreso da modernidade deixaba atrás” (Berman 1988, 333). A finais da década dos cincuenta comeza a ter lugar unha completa revisión do urbanismo, tras volvérense inadecuados os postulados do urbanismo moderno. Emanaron das cidades as primeiras críticas do urbanismo asociado ao movemento moderno, en forma de reivindicacións sociais, que darían paso aos movementos revolucionarios, arestora mitos posmodernos das loitas do pobo polo espazo público. Estas manifestacións pretendían unha restitución do humanismo nas formas urbanas, un protagonismo da figura e das necesidades do cidadán no relativo ao deseño urbano. Un labor que comezou da man dos arquitectos do Team X e dos investigadores financiados pola Fundación Rockefeller.

Os estragos da Segunda Guerra Mundial provocaron que parte da poboación europea quedase sen fogar. A necesidade de buscar novos aloxamentos para os cidadáns, provocou a creación de novos plans urbanísticos no continente europeo e a migración de moitos cara Norteamérica, onde as cidades comezaban a crecer de forma desorbitada na periferia, para dar solución á gran demanda de vivenda. A fabricación en serie do automóbil daba acceso á poboación a novas zonas residenciais, por medio de inmensas autopistas, onde se primaba a celeridade no transporte e a unifamiliaridade. No continente europeo, as cidades reconstruíanse seguindo os postulados do racionalismo do movemento moderno, por mor da desproporcionada demanda á que tiñan que facer fronte os arquitectos. Esta metodoloxía permitíalles a creación industrial e seriada de grandes construcións autónomas separadas do centro, que trataban de ser eficientes nas vías de comunicación, e por ende, era imprescindible o uso de vehículos para desprazarse grandes distancias⁹.

⁹ Os históricos centros urbanos foron sendo esquecidos paulatinamente. O proceso de xentrificación comeza a facerse evidente só a partir dos anos 80, por mor do seu abandono tras a crise de desindustrialización, cando chegan artistas, xente da cultura e promotores de rehabilitacións arquitectónicas.

Xa a finais dos sesenta, Lefebvre aludira a que os centros estaban a quedar como sitios turísticos e para as finanzas, sen poboación residente. A xentificación converteunos en centros de finanzas só para grandes riquezas, mentres a poboación autóctona se vía obrigada a abandonar os seus fogares, por non poder facer fronte ao encarecemento da vida nos mesmos. Precisamente, este puxante abandono pola identidade que albergaban os centros históricos, con numerosos derrubamentos de inmobles e as obrigadas migracións ás que empurrou á poboación local, fixo que moitos colectivos atacaran e fixeran fronte ao mercado inmobiliario e aos políticos que permitían a especulación e provocaban a destrución da vida de barrio. Inmensas zonas estaban desaparecendo a causa das novas arterias de circulación da cidade. Barrios cheos de historia e identidade colectiva caían no esquecemento para sempre. Afortunadamente, a revolución cidadán facía fronte nalgúns casos, coma aconteceu co Greenwich Village, en Manhattan, no que Jane Jacobs liderou o movemento que conseguiu paralizar a remodelación proposta por Robert Moses, e así preservalo para a historia. *The Exploding Metropolis* (1993), publicado en 1958, foi un dos primeiros ensaios que salientaban os problemas existentes nas periferias das cidades norteamericanas, manifestando as carencias na planificación urbana e o abandono no que se atopaban os espazos públicos.

A Fundación Rockefeller tratou de solventar a situación que estaba a atravesar o urbanismo occidental, mediante a creación de bolsas para estudos sobre o urbanismo das cidades. Esta vontade crítica ía permitir que se comezara a prestar atención a certas cuestións de percepción que pasaban desapercibidas ata o momento. Así xurdiron os *Urban Studies*, que volverían a colocar ao ser humano como foco de atención, tal e como estivo dende o hixienismo de Le Corbusier, deixando nun segundo plano á mobilidade das persoas, á claridade do deseño. Ademais da celebración de conferencias, como a de 1958 sobre deseño da cidade, a Fundación Rockefeller facilitou a publicación do *Muerte y vida de las grandes ciudades*, de Jane Jacob (2011 [1961]), unha revolución na reflexión sobre a cidade, que sería de gran influencia para as vindeiras xeracións. Nel, destaca o valor que ten a vida de barrio, dos lazos comunitarios entre os cidadáns, ademais dunha posta en valor dos centros históricos, desleixados polo capitalista urbanismo moderno.

Porén, dende finais da década dos cincuenta, o urbanismo foi reformulado e revisado por novos pensadores de corte humanista, na procura de outorgar voz e impulso á verdadeira identidade colectiva das cidades. Os CIAM (Congresos Internacionais de Arquitectura Moderna) realizados entre 1928 e 1959, reunían á cúspide dos arquitectos. O Team X, encabezado por Aldo van Eyck, Alison Smithson e Peter Smithson, foi a xeración de xoves arquitectos que conseguiron, tras o CIAM IX (1953) en Aix-en-Provence, propoñer innovacións, que co tempo marcarán un cambio de paradigma ás frías fórmulas racionalistas da *Carta de Atenas*. Promulgaban unha achega as necesidades dos cidadáns, mediante un coherente deseño urbanístico que tivera en conta os lazos comunais e os modos de relación persoal.

Para iso, realizáronse estudos sobre o comportamento dos cidadáns nos espazos urbanos. O primeiro naceu das observacións sobre o terreo de William Hollingsworth Whyte, sociólogo e

urbanista, no seu *Street Life Project*. Nel, empregou o vídeo, a fotografía e a recollida de datos, para tratar de extraer conclusións obxectivas e mensurables que permitisen o deseño de espazos urbanos de calidade, que facilitasen e potenciasen a cohesión da comunidade partindo das prácticas sociais percibibles. No seu libro e filme *The Social Life of Smal Urban Spaces* (1980), recolle os seus traballos experimentais.

No continente europeo, o escandinavo Jan Gehl foi pioneiro no estudo do espazo público nos anos sesenta. As súas investigacións recóllense baixo o título *Life Between Buildings: Using Public Space* (2011), publicado en 1971. Empregaba a metodoloxía de Whyte para a observación dos espazos públicos, tendo en conta as formas arquitectónicas e a psicoloxía cidadá. Seguindo coa preocupación de deseñar espazos urbanos acordes ás persoas, “How to Study Public Life”, de 2013, recolle diferentes ferramentas e conclusións para levar a cabo correctamente esta tarefa. En definitiva, os *Urban Studies* consolidaron unha serie de termos imprescindibles, que se instaurarían no vocabulario habitual dos arquitectos e urbanistas:

rehabilitación, capital social, mestura de usos (Jacobs); percepción, lexibilidade (Lynch); sostenibilidade, ecoloxía (McHarg); participación, patróns (Alexander); identidade, clúster, flexibilidade (Smithson); deseño de abaixo a ariiba (Whyte); memoria (Rossi); complexidade, contradición, simbolismo (Venturi); tecnoloxía (Archigram); e estrutura e sistema (Chadwick). (Blasco 2015)

En *El espacio público como ideología*, Manuel Delgado define o termo “espazo público” como discurso e como lugar, tras realizar a labor de lectura dos textos de teoría da arte e urbanismo dos sesenta, setenta e oitenta. Esclareceu tres perspectivas de definición do concepto “espazo público” ao longo destas décadas. Actuaría como sinónimo de rúa, tendo como precedente *Muerte y vida en las grandes ciudades* (2011), publicado en 1961 por Jane Jacobs, ou aludindo a conceptos coma o de espazo común ou compartido. Sería na década dos noventa, cando o termo designe aos espazos abertos e accesibles da cidade. Aínda que Delgado, prefira o termo de “espazo urbano”, facendo referencia ao «espazo-tempo diferenciado para un tipo de reunión humana, a urbana, na que se rexistra un intercambio xeneralizado e constante de información e que se ve vertebrada pola mobilidade» (Delgado 2011, 17). Noutra das vías, coa obra de Erving Goffman, *Relaciones en público. Microestudios de orden público* (1979), publicado en 1963, como referente, alúdese ao espazo das relacións en público en lugares de tránsito aos que se poida acceder legalmente, xa sexa nas zonas públicas dentro de edificios privados ou en parques públicos. A última das vías de definición é na que se outorgan connotacións políticas ao termo. Nesta perspectiva, o espazo público sería concibido coma un lugar de coexistencia democrática, onde o debate e a existencia do “outro” é esencial para a superación das diferencias.

Os grandes plans funcionalistas de deshumanización da vida de barrio empobrecen a participación cidadá. Provocan o deterioro da calidade de vida e consecuentemente da democracia

das nosas cidades. En lugar de dar forma a espazos que satisfagan as necesidades do ser humano, o urbanismo capitalista busca acrecentar o poder da máquina de vivir. A globalización, convertida nunha realidade tras a caída do muro de Berlín supuxo o triunfo do capitalismo, convertido xa no modelo hexemónico, e a instauración e agudización do modelo neoliberal. O funcionalismo afectou ao urbanismo dende os anos trinta. Iso materializouse en modelos de cidade separada en sectores, especializados, con predominio das vías de comunicación. O crecemento das cidades foi moi forte nos anos sesenta e setenta. Este modelo marcou as décadas centrais do século XX.

os modos de produción da cidade, desde a segunda metade do século XX ata a cidade contemporánea, fundáronse na especialización da forma e do tipo, á cal xuntouse o abandono progresivo do Estado como promotor de habitacións de interese social. A mobilidade automobilística alterou fondamente os supostos das matrices modernas en termos de reflexión e desexo sobre a forma da cidade. A sobreposición de todos estes feitos parece ter esgotado a posibilidade de construír “habitación” colectivas con significado. (Carvalho 2016, 219)

En referencia aos espazos ou áreas de tránsito das cidades funcionalistas, xorde a idea posmoderna de non-lugar de Marc Augé (2004), en *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, lugares sen unha identidade propia, subxugados ao propio sistema, que os esmaga e volve anónimos. Decotío, as malas praxes urbanísticas desencadean, ou non cobren, os problemas sociais. Nós, sempre recorremos a catro lugares:

o fogar, (o primeiro), traballo, (o segundo), bares, tabernas, cafés, etc..., (o terceiro), e [...] os “non lugares”. Provisionalmente poderíamos aventurar que unha sociedade na que os terceiros lugares estean desaparecendo substituídos ben polos “non lugares”, ou porque o primeiro ou segundo lugar asumen as funcións do terceiro, é unha sociedade que ten motivos de preocupación con respecto ao seu futuro próximo. (Lamas Crego 2004, 230)

Deterioran tanto as relacións coma o propio entorno. É necesario cuestionar a nosa relación co urbanismo e a arquitectura, para así comprender como debe xerar lugares máis humanizados. E para dar forma ao espazo público, debemos facernos visibles, e esquivar os impedimentos políticos e urbanos, que nos impiden aparecer. Loitar contra as máquinas de habitar, as cidades frías e industriais, moi distantes da vida de barrio e buscar dun espazo social e práctico para todos, que fomite os lazos veciñais. Os situacionistas e outras correntes procuraron dar resposta ao moderno e funcionalista espazo público:

Surrealismo, Dadaísmo, ou colectivos como Reclaim the street, etc. Ofreceron, dende distintos enfoques, unha visión renovada da cidade, unha invitación a tomas as rúas e un redescubrimento dos espazos marxinais. [...] Existe unha crítica ao construído, o deseñado, o planificado, o controlado, ao espazo concibido polo urbanista, o deseñador e aos intereses

do promotor inmobiliario. Fronte a isto fórmulase unha actitude máis creativa que nos leva á outra cidade, á "non cidade". (Fernández Herrero 2018, 39).

Coa teoría marxista que analizaba a arte e a sociedade dende a perspectiva da economía, xurdiron pensadores como Henry Lefebvre, quen consideraba en *El Derecho a la ciudad* (1968), necesario apropiarse do espazo, que a poboación definira a súa ideoloxía política e dese forma á estrutura da súa cidade dende eles mesmos, que non deixasen que o lugar definise a súa identidade. Os membros da Internacional situacionista seguían a filosofía desta figura. O movemento situacionista procuraba aportar unha nova visión da arte na que o consumismo, a abundancia e o urbanismo moderno foran apartados. O seu concepto de cidade unitaria potenciaba o dinamismo sobre o espazo para acentuar as relacións sociais, en contra do estático racionalismo. Buscaban un cambio social, romper co capitalismo opresor levando a cabo situacións, espazos de tempo experimentados e pensados deliberadamente.

O carácter de protesta política do grupo CoBrA, onde vence a abstracción libre e persoal fronte ao fin do mito da razón e o baleiro da guerra, foi para moitos o punto de partida antirracionalista que facía fronte as prácticas de Le Corbusier. O movemento tratou de crear un urbanismo articulable, adecuado para o socialismo. Constant, destacado integrante do grupo, dende 1956 deseñou unha utopía onde a sociedade se libera por medio da creatividade lúdica, formula unha reflexión que nos fai pensar sobre como facer real un modelo de sociedade diferente á actual (Nieuwenhuys 2016). Cunha notoria influencia de Cabet e Fourier, considerou de urxente necesidade dedicar o seu tempo, e o dos intelectuais do momento, na achega dun urbanismo alternativo, en acadar a cidade unitaria dos situacionistas, New Babylon. A propiedade comunal, a mobilidade espontánea dos espazos en función das necesidades da poboación, a interconexión, e as múltiples plantas de chan transparente e altas columnas, contribuirían á liberdade do homo ludens (Huizinga 2012). Acabar co estatismo do funcionalismo racional e coa súa coerción da creatividade, foi o seu obxectivo primario.

Sen embargo, o triunfo da racionalidade arquitectónica queda patente nunha ampla cantidade de espazos, coma as zoas industriais, incluso arestora. Os Urban Studies souberon reaccionar contra o urbanismo racionalista, como xa formulei no primeiro subapartado. James Jacobs (2011), afirmaba que a vertente tradicional desta disciplina está acabando coa vitalidade e as conexións das cidades. Co seu pensamento trata de fomentar a vida de barrio das cidades, a diversidade, reconstruír en lugar de demoler. Richard Sennett corrobora que son necesarias certas doses de anarquismo, non debe estar todo regulado. O seu texto *Vida urbana e identidade personal* (2002), contén un diálogo sociolóxico sobre a cuestión da planificación urbana contemporánea. Afirma que é necesario liberarse da «identidade depurada» (Sennett 2002), é dicir, que as persoas deben resolver os seus propios problemas confrontándose, chegando a acordos mutuos non agresivos, xa que iso é un signo de madurez adulta. Non debería existir un control central, nin policial, só accións comunitarias.

Dende a década dos 50 ata a actualidade, un gran número de teóricos e activistas trataron, e tratan, de recuperar un espazo público para o pobo. É que, o espazo público está moi vinculado á política e a calidade democrática que hoxe queremos outorgarlle á arte que emprazamos no espazo nomeado como público. A necesidade de novas propostas que fagan fronte ao urbanismo e o crecemento especulativo e desenfreado das nosas cidades, fronte a xentrificación, as grandes avenidas, a contaminación e a industrialización, que deterioran tanto o entorno urbano coma o social, fan que volvan a sobrevoar o pensamento formulacións anarquistas e humanistas, como as do crítico Lewis Mumford (2018), antes desprazadas pola influencia do ideario de Le Corbusier.

Os cidadáns ven limitada a súa liberdade de expresión no espazo público, un espazo que,volvendo a referenciar a Habermas, debía ser o lugar predilecto para o debate político do pobo. Un lugar de disputa e confrontación (Klein 2012), onde sempre existe un certo nivel de restrición por parte dos poderes estatais. En cambio, a xente só consegue facerse con este espazo en greves ou quedadas efémeras, para realizar algunha protesta, precisamente contra o estado.

Fernando Gómez Aguilera contextualiza o problema da urbanización masiva, a causa dos grandes movementos de poboación cara as cidades, en relación co espazo público. Este feito provoca que a meirande parte dos esforzos por urbanizar se deteñan co capitalismo, no seu afán por obter beneficios. Javier Maderuelo define a cidade como «forma material na que cristalizou a expresión dos poderes político, relixioso, económico e social» (Baudino 2008, 7). Os grandes plans funcionalistas de deshumanización da vida de barrio, buscan acrecentar o poder da máquina de vivir. Tras estas consideracións, é lóxico pensar que calquera obxecto ou acción que busquemos localizar no espazo público, debe inverter o proceso de deshumanización, contribuíndo a crear esfera pública, a tecer novos lazos sociais, a mellorar a vida de barrio. É imprescindible ocupar o espazos públicos.

3. HISTORIA DA ARTE NO ESPAZO PÚBLICO

3.1. A LÓXICA DO MONUMENTO. O ESAECAMENTO DO PEDESTAL¹⁰

É habitual que se supriman as simboloxías dun réxime político opresor, cando este é derruído. O concepto de monumento tivo e ten, un papel moi importante á hora de glorificar a certos heroes ou políticos, para a conformación da identidade do pobo. Un monumento é unha mostra de poder, unha materialización dun dominio político.

O monumento tradicional, especialmente aquel de carácter político, respondía a unha lóxica totalitaria, algo imposto en nome da totalidade, da comunidade completa, e non ten máis remedio que ser decidido dunha maneira autoritaria. Emporiso, aínda que a arquitectura está a cumprir esa función icónica dos monumentos, a escultura pública segue presente nas vilas e cidades pero sen o seu carácter conmemorativo. (Sobrino Manzanares e Poncela López 2011, 51)

A través das comisións de monumentos, nadas da vontade da burguesía e as corporacións municipais, promovíanse estatuas relacionadas cos intereses e valores virtuosos do goberno ou da burguesía. «Non cabe dúbida de que os heroes do pasado houberon de presentar sempre menos problemas á hora de xustificar calquera contido de índole contemporánea coma o orgullo nacional» (Reyero 1999, 49). Heroes do pasado, xa que se fosen do presente, poderían causar polémicas políticas. Esta forma de significar o espazo público por medio da selección de figuras exemplares, autoritaria e pouco democrática, impúxose no século XIX. Ademais do carácter menos problemático do pasado, estes nomes exemplares serven para asentar unha historia nacional, aí onde se erixen, e axudan a consolidar a unha identidade, seguindo as políticas públicas do Estado e as administracións. Os monumentos, fronte a outras plásticas ornamentais, ocupaban un lugar destacado no ámbito urbano. Singularízano coa súa presenza.

O longo proceso de execución dun monumento, dende que se tomaba a decisión, proxectábase e aprobábase, ata que se esculpía ou fundía a estatua e, sobre todo, ata que se inauguraba, supuxo, polo xeral, un período tan longo de tempo que, se non as formas (que, a veces, tamén), ao menos os usos e significados cambiaban ou se adaptaban en diversa e

¹⁰ Tal e como indica o Anexo IV, este epígrafe foi publicado (parcialmente) en: PUBLICACIÓN: Viz González, Jorge. 2022. “A lóxica do monumento: O esvaecemento do pedestal”. Mazarelos: revista de Historia e cultura, 7, 44-52

imprevisible medida, sen que, por iso, estas eventuais transformacións poidan recoñecerse alleas á comprensión das obras, dado o contexto no que se produciron. (Reyero 1999, 42).

É imprescindible que certos elementos do entorno urbano creen un mapa cognitivo das cidades, tal e como Kevin Lynch recorda na súa *Image of the city*. Deben ser concordantes cos do resto da sociedade, para facilitar a convivencia comunitaria, para crear identidade a través da paisaxe urbana. Existe unha liña histórica que marca a evolución destes elementos, dende os apuntes de J. B. Fischer von Erlach en *Entwurf einer Historischen Architectur*, no *Plan de arquitectura civil e histórica*, 1721, así o afirma Marchán Fiz (Sobrino Manzanares e Poncela López 2011) sobre grandes figuras coma o Coloso de Rodas, no que comeza unha frecha temporal na que a arte pública será completamente dependente dos rexímenes políticos.

Os monumentos a líderes políticos e militares erixidos en prazas das cidades son signo de orde patriarcal e símbolos de autoridade. [...] O monumento como elemento propio dun espazo público clásico proporciona sinais de identidade á vez que alude á memoria histórica e colectiva. Funciona ademais coma un instrumento pedagóxico, xa que está concibido para que o cidadán recorde constantemente ao pasar por ese lugar a historia. [...] Se falamos de identidade, podemos dicir que os monumentos son unha parte importante dela. (Romaní 2012, 28)

Normalmente son inaccesibles, pola súa altura e escala, o que contribúe aínda máis á sensación de estar observando símbolos sagrados de poder. Nos monumentos a personaxes públicos da actualidade, o pedestal sigue aparecendo. Segundo afirma Romaní (2012), esta separación do chan comezou a ser erradicada no século XX, precisamente como unha metáfora de que, calquera cousa que non estea elevada nun pedestal, non pode caer ao chan, é dicir, que esvaece as diferencias de nivel representadas simbolicamente no privilexio que outorga este elemento.

Simón Marchán Fiz, na súa palestra: "evanescencia dos referentes e fragilidade simbólica", inscrita nas xornadas de *Arte+espazo* público, aborda como a idea de monumento, deixou de ter protagonismo a medida que evolucionaba o século XX. Atribúe dúas causas fundamentais a esta situación: primeiro, ao predominio da arquitectura moderna e o seu carácter a-ornamental, de pureza máterica, e segundo, por cuestións sociais, e por ende políticas.

Durante o primeiro terzo do século XX, aínda que as democracias foron tomando forma e avanzando na súa particular escalada de poder, seguíronse erixindo esculturas conmemorativas, tradicionais a nivel conceptual, mais levemente modernizadas nas formas. Non tivo lugar un gran cambio no que a escultura pública se refire, mais si exemplos puntuais nos que se comezou a enxalzar o propio obxecto escultórico por enriba da función política do mesmo. A escultura, o obxecto, comezaba a predominar fronte o lugar e o seu significado.

O punto de inflexión neste devir conmemorativo foi marcado por Auguste Rodin, quen abandonou a idea de pedestal e a idealización clasicista dos rostros, xa nos seus *Cidadáns de Calais*

(1895). Segundo Rosalind Krauss coas *Portas do Inferno* e o Balzac, cruzouse «o limiar da lóxica de monumento [...], unha perda de lugar, que da paso ao modernismo» (Krauss 2002, 64). No seu artigo, “A escultura no campo expandido” (1978), analiza a disciplina escultórica a partires do campo expandido da posmodernidade, debatendo sobre a incorporación á escultura de nocións como paisaxe ou arquitectura. Establece unha definición para a idea de escultura, amplía os límites da disciplina a partir das negacións que posúe como disciplina. Sigue criterios estruturalistas para organizar unha definición, xa non baseada no material o a percepción, senón nos opostos. Como síntoma da superación da “Lóxica do monumento” incorpora o “espazo real”, onde explica a escultura pública sen pedestal, presente en núcleos urbanos occidentais xa desde os anos sesenta. Nesta lóxica, oposta ao monumento conmemorativo tradicional, pódense integrar o novo tipo de escultura vencellada á ocupación do espazo público sen significación recoñecible, as abstraccións monumentais de artistas como Richard Serra ou Chillida.

A escultura pasa a definirse pola súa materialidade e os seus aspectos construtivos, ao converterse en nómade. Foron desleixadas como monumento por perder o seu “fogar” (Kraus 2002), por non representar ou conectarse dalgún modo co espazo no que están emprazadas. Coa deslocalización que provocou o minimalismo, a escultura adopta unha posición de non-paisaxe e non-arquitectura. Xa non ten que posuír un significado específico. Diferentes aspectos formais vense abandonados ou cambiados por novas formas ou materiais, que terminarán incluso coa materialidade que ata ese momento caracterizaba a escultura pública.

No seu texto “Derrubar as estaturas”, Camilo Franco recolle as súas reflexións acerca do espazo residual que queda cando desaparece un monumento. Afirmar que as estatuas:

están ríxidas e miran ao horizonte. Dúas actitudes coas que dificilmente se pode practicar a contemporaneidade. Foron colocadas para unha civilización que precisaba de referencias inamovibles. Deste xeito e unha vez que as estatuas foron dando marcha atrás na súa supervivencia como especie, quedou un algo do seu carácter pairando sobre case todas as cousas que tiñan que ocupar o seu espazo. E produciuse unha transferencia un algo posmoderna entre espazo e función. (Sobrino Manzanares; Poncela López 2011, 69).

Maderuelo esclarece que a perda do pedestal foi un grande avance nas posibilidades formais da práctica escultórica. Mais non foi chave para comprender a arte pública moderna, xa que non supuxo ningún cambio na comprensión das relacións existentes entre arte e cidadanía. Como xa mencionei, Rosalind Krauss foi a que propuxo unha lectura innovadora e referencial sobre a escultura moderna, a partir da súa condición de “dobre negativo”, e Javier Maderuelo consolidounas no contexto español co seu texto: *El espacio raptado*, en 1990, e *La pérdida del pedestal*, en 1994, que contribuíu en gran medida a definir a progresión das perdas da disciplina escultórica nese intre.

Existiron obras que acenderon debates e fixeron evolucionar a idea de arte no espazo público, coma o memorial de Targu-Jiu, de Constantin Brancusi, realizado en 1935 e inaugurado en 1937, para conmemorar a resistencia do pobo fronte as invasión xermanas, da Asociación Nacional de Mulleres Rumanas. Segundo Abreu, este memorial elévase entre a «miseria estética» (Abreu 2003, 19) que domina á escultura monumental do seu tempo. Está conformado a partir de varios elementos, a *Columna sen fin*, o *Portal do Bico*, a *Mesa do Silencio* e unha sorte de eixe de paseo con bancos de Pedra que une todos os elementos coma se potenciase unha experiencia de percorrido deles, bordeando o metafísico. Constantin Brancusi, consegue afastarse da conmemoración e exaltación dun personaxe xa no seu *Bico* (1908), situado no cemiterio de Montparnasse, co cal se desvía cara un significado máis persoal, subxectivo e introspectivo, mediante unha estética de formas máis primitivas e xeométricas. Como un primeiro paso cara os novos camiños abstractos, onde se esvaece por completo a figura humana, e con ela o narrativo, apostado pola linguaxe poética e conceptual.

A pureza das formas sinxelas calou fondo xa dende a segunda década do século XX. Segundo Marchán Fiz, foi precisamente a idea de monumento, quen acelerou a incursión das formas abstractas na arte.

Esta tendencia pode apreciarse no sepulcro do historiador da arte vienés Max Dvorák de 1921. Cunha inspiración formal debedora da ortogonalidade propia da filosofía platónica, a tipoloxía do túmulo sintetizou o emprego de corpos xeométricos cos temas funerarios. O propio autor, Adolf Loos, entendía como a única tipoloxía arquitectónica que se podía considerar arte a do monumento funerario ou conmemorativo e, de feito, no proxecto da súa propia tumba insistiu neste mesmo concepto. (Marchán Fiz 2011, 20)

A abstracción tornouse protagonista en numerosos proxectos monumentais soviéticos de entreguerras, coma o icónico *Monumento á III Internacional*, proxectado por Vladimir Tatlin en 1919, e reconstruído en 1968 para poder ser presentado ao público en 1970, durante a XXXV Bienal de Venecia. Ou o seu proxecto non realizado para ornamentar o Palacio de Inverno de San Petersburgo, formulado para o ano 1925, onde a estética supremacista deixaría impronta no espazo público, para remarcar as formas do súa arquitectura neoclasicista. Desta nova estética bebería o sepulcro de Lenin (1929), da man de Alexei Shchusev en Moscú, considerado por Marchán Fiz, os inicios da definición do espazo urbano, a través da situación dunha obra de arte no lugar (Marchán Fiz 2011, 20). No mundo occidental, atopamos exemplos coma o monumento adicado a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo (1930), de Mies van der Rohe, con influencias do Neoplasticismo e o Constructivismo. Nesta década e nos corenta, ao culminar a guerra, todos os rexímenes políticos empregaron a arte pública monumental para asentar valores políticos, polo que xa puido considerarse un movemento compartido por todo occidente.

Abstracto ou non, o curso da escultura pública como monumento segue sen perder importancia. Os teóricos defensores dos mesmos, falan da súa necesidade. O profesor Manuel Castells, no 2003, esclareceu a relevancia que ten o espazo urbano para crear lazos de comunicación a nivel local, imprescindibles nesta era da globalización. Afirmar que neste papel, os monumentos son «esenciais na apropiación simbólica deste espazo público por parte dos cidadáns» (Lecea 2004, 5), é dicir, que dan significado e contribúen a unificar o urbano. Isto, segundo Ignacio de Lecea, era unha visión que se afastaba das correntes imperantes na época, que polo xeral, acostumaban a denostar a idea de monumento, e a asocíala cun período non democrático. Lecea tamén inclúe a Oriol Bohigas, como un dos impulsores do carácter contemporáneo dos monumentos. En *La Reconstrucción de Barcelona* (1985), Bohigas amosa as primeiras obras de intervención na Barcelona dos oitenta, enalzando o papel de grande importancia que xogan na memoria colectiva os monumentos da cidade Condal. Segundo Lecea, xa dende antes desa década, Bohigas apuntaba á necesidade de promover a creación dun maior número de monumentos, na periferia da cidade, para fomentar esa unidade de identidade á que se refería, para potenciar e integrar aos lugares que non existían ata a expansión da cidade co Plan Cerdá.

Segundo Lecea, entre os autores que valoran a idea de monumento, e que tratan de destacar a importancia e a atemporalidade dos mesmos, están Josep Lluís Sert, Sigfried Giedion e Fernand Léger, no texto *Nine Points on Monumentality*. Nel, afirman que os monumentos foron creados polo ser humano: «como símbolo dos seus ideais, obxectivos e accións, que se prevén sobrevivirán ao período que os orixinou, e que constitúen un patrimonio para as xeracións futuras formando así un vínculo entre o pasado e o futuro. [...] Os monumentos máis vitais son os que expresan sentimentos e pensamentos da forza colectivas: a xente. [...] Son posibles en todos os períodos cunha conciencia e unha cultura colectivas» (Lecea 2004, 6). Sempre que exista unha conciencia e cultura comunal, a presenza de monumentos será posible, e imprescindible para a creación de identidade colectiva.

3.2. A SAÍDA DO CUBO BRANCO. INTERVENCIÓNS *SITE-SPECIFIC*

Coa vontade de conectar diversos grupos de cidadáns como un lugar de encontro, prodúcese o *boom* da arte pública nos EEUU dos anos sesenta do século pasado. Ten lugar unha desconexión da monotonía do urbano e os espazos verdes das máquinas de habitar, o que Duque chama un «Quietivo Sedante, entre o naturalista e o abstracto, entre o autóctono e o exótico» (Duque 2011). Fortálécense diferentes políticas urbanas, coa aparición de programas de rexeneración urbana liderados polas administracións locais, e aparecen organizacións como a Public Art Fund (1977), fundada por Doris C. Freedman, unha iniciativa sen ánimo de lucro que visibiliza arte contemporáneo en espazos públicos de Nova York. Isto nos leva a concluír que o local, os contextos particulares, o *site-specific*, poucos anos despois, comezaban a adquirir unha grande relevancia nesta década.

Tras a paralización que supuxo a Gran Guerra, artistas coma Isamu Noguchi, Pablo Picasso ou Henry Moore, aceptaron encargos dos gobernos occidentais, para levar as súas obras fóra da galería, contribuíra á rexeneración urbana. Isto trouxo consigo que os problemas formais que trataban as súas obras, foran ao exterior, a unha escala moito maior, ocasionando sintonías paradóxicas entre o obxecto e o lugar, debido á desconexión existente entre ambos. Estes avances iniciados no territorio Norteamericano, tardarían unhas década en chegar ata o eido español,

nos oitenta, tras a consolidación do réxime democrático, a descentralización das estruturas administrativas e a entrada en funcionamento das Autonomías, habían suposto o relanzamento do novo arte español, non será ata os noventa-con excepción da Barcelona preolímpica, cuxo plan metropolitano integrou numerosas intervencións de artistas nacionais (Chillida, Tàpies, Corberó, Nagel...) e internacionais (Lichtenstein, Oldenburg, Serra...) nos equipos encargados da rehabilitación e monumentalización de barrios e zonas periféricas- cando se leve a cabo intervencións significativas no ámbito público das distintas autonomías peninsulares. (Sobrino Manzanares 1999, 20)

Estas esculturas, xeométricas e abstractas en moitos casos, son incapaces de conectar coa cidadanía, incapaces de formar parte da súa identidade. Ter un significado social nunca foi a súa función, o que potencia o rexeitamento ás mesmas, ou como mínimo indiferenza, por moi agradable que sexa a súa estética¹¹.

Os anos setenta deron forma a un contexto de cambios nos dereitos civís con movementos sociais que calaron fondo no espazo público, onde estaban tendo lugar programas de rexeneración urbana e numerosas intervencións dende a década dos 60. Foi:

a época do movemento polos dereitos civís, a guerra de Vietnam, o movemento de liberación da muller e a contracultura, foi realmente contestataria, e as implicacións democráticas que ten esta frase resultan perfectamente adecuadas. [...] O poder da imaxinación estaba no centro incluso dos intentos máis inxenuos de escapar do “confinamento cultural”, como o expresou Robert Smithson, dos sacrosantos muros de marfil e as heroicas mitoloxías patriarcais coas que se iniciaron os anos sesenta. Liberados do status de obxecto, os artistas conceptuais eran libres de deixar correr a súa imaxinación. (Lippard 2004, 7).

Estábase revisando tanto a teoría urbanística como a propia noción de escultura e monumento. Diferentes accións e movementos levaron a atención do mundo e a crítica de arte a lugares antes non explorados, onde se comezaron a explorar novas vías, o que provocou que varias prácticas

¹¹ «O movemento de monumentos de arte moderna continuou a medida que as súas esculturas ocupaban terreos públicos para desinterese da poboación, ou iso nos fixo pensar a prensa» (Decter e Draxler 2014, 172).

artísticas confluíran. Xurdiron novos comportamentos artísticos e unha idea da arte non mercantilizada.

O público comezaba a ser relevante, mostra disto é a obra *Passageway* (1961), de Robert Morris, unha creación transitable que obrigaba aos espectadores a percorrela (Maderuelo 1990), a experimentar a súa espacialidade corporal. Coma antecedente, o arquitecto Bruno Zevi (1981) anticipa o interese na fenomenoloxía xa dende finais da década dos cincuenta. A idea de temporalidade, o poder percorrer unha obra para poder comprendela e experimentalala, fíxose unha cuestión crave e notoria dende o minimalismo. Segundo Borriaud, o que está desaparecendo

ante os nosos ollos non é outra cousa que esa concepción falsamente aristocrática da disposición das obras de arte, ligada ao sentimento de adquirir un territorio. Noutros termos, xa non se pode considerar a obra contemporánea como un espazo a percorrer. A obra preséntase agora máis ben coma unha duración que debe ser vivida, como unha apertura á discusión ilimitada. (Blanco 2001)

O *site-specific*¹² convértese no foco do novo discurso artístico, xa non protagonizado por grandes empresas nacionais, senón que se puña énfase nas conexións entre as obras e o local. Nesta época xorden varios festivais, coma o da vila medieval de Spoleto, o Spoleto Festival (1962), evento no que se emprazan diversas esculturas ao aire libre na cidade. Ou mesmo o da cidade xermana de Münster, comezado en 1977, o cal leva á cidade proxectos de arte pública cada dez anos.

O *Land art* é a mostra desta ruptura coas sacras barreiras dos museos e as galerías, da posta en valor da terra. As novas obras deste movemento localizábanse en lugares escollidos especificamente, despoboados, recónditos, afastados da civilización.

A escultura deixa de ser unha arte de obxectos, para pasar a ser unha arte de lugares, xa que, como Robert Smithson, son xustamente considerados coma non-lugares os materiais da natureza que o artista expón na galería.[...] Por unha banda, québrase o triángulo atelier-obra-galería, no que a produción escultórica estaba confinada, para ser substituído pola cuadratura territorio-obra-rexistro-galería, o que equivale a asumir, en toda a súa plenitude, o carácter artificial do que alí é exposto, xa que está na imposibilidade de conter lugares, límitase a presentar non-lugares, ou meros trazos: imaxes, mostrase e rexistros, perdendo a galería, e por extensión, a institución, a súa aura, ao aparecer como mero interface de mediación entre o artista e o territorio. (Abreu 2003, 22)

¹² Miwon Kwon, en *One place after another. Site-specific art and locational identity*, abrangue a historia da arte *site-specific* dende os anos sesenta. Tamén Claire Doherty, en *Situation. Documents of Contemporary Art*, aborda a cuestión da arte contemporánea pública, coma o nacemento do *site-specific* nos sesenta, ou a relación entre espazo público local e as accións que se poden levar a cabo. Para comprender e afondar nas intervencións *site-specific* que tiveron lugar no período e espazo que tratamos, debemos comenzar obtendo unha visión xenérica da idea de instalación, da man de Julia Rebentisch, en *Estética de la instalación* (2018). Neste texto teoriza esta problemática dende unha perspectiva filosófica. Baseándose nos conceptos de intermedialidade, teatralidade e *site-specific*, consegue aproximarse á idea de instalación.

Son obras que buscan a comprensión das diferentes vivencias, accións e experiencias da súa creación, recollidas mediante a fotografía, como rexistro estático desa experiencia de transfiguración (Abreu 2003).

Artistas como Krzysztof Wodiczko realiza intervencións de luz sobre os monumentos, modificando a súa aparencia real para darnos unha nova perspectiva crítica para a súa observación. En 1986 Krzysztof Wodiczko iniciaba o seu proxecto *The Homeless Projection: A Proposal for the City of New York*, no que faría proxeccións de imaxes da clase máis desfavorecida da cidade, mendigos vítimas da especulación urbanística de Union Square, nas estatuas monumentais da propia zona. Ou Christo, un dos máximos representantes da elevación do efémero. Ao longo da súa carreira, levou a cabo diferentes obras nas que cubría temporalmente monumentos e edificios, con custosas teas. Con *Surrounded Islands*, en 1983, coroouse ao dar forma a un proxecto de colosais proporcións, onde se rodeaban varias illas de Miami cun tecido rosa.

A idea de antimonumento xoga en ocasións con elementos emblemáticos xa existentes. Este é o caso do efémero e colosal monumento-acción de Christo e Jeanne-Claude, de 1971 (aínda que foi realizado en 1995), no que se recobre o *Reichstag* de Berlín¹³. Un edificio que pasou a ser o símbolo da recuperación xermana, grazas a icónica cúpula deseñada por Norman Foster e realizada en 1999, con reminiscencias do "minimalismo" do "Cenotafio de Newton", 1748, de Étienne-Louis Boullée. A cúpula modifica «o sentido histórico totalitario do edificio nun parlamento democrático. [...] Estamos, polo tanto, ante un novo exemplo de manipulación do monumento, nesta ocasión por parte dunha democracia liberal que calou na identidade do pobo berlinés e na memoria histórica da arte contemporánea como unha intervención exemplar» (Sobrino Manzanares e Poncela López 2011, 25).

Concordando co pensamento de Kraus, é incuestionable que dende mediados dos anos oitenta ten lugar unha expansión da arte da instalación, non explicitamente política, segundo Jesús Carrillo (Blanco 2001), e polo tanto a constatación no contexto da arte do novo espazo escultórico, que socaba os principios espaciais renacentistas da plástica tradicional. Un camiño xa iniciado no campo expandido, polo minimalismo e as obras *site-specific*. A obra *Tilted Arch* de Nueva York (1981), de Richard Serra, foi dunha grande importancia para as futuras concepcións artísticas públicas, ao ser un fíto, un antes e un despois á hora de percibir este tipo de manifestacións por parte dos cidadáns, tal e como reflicte o texto "Tilted Arc", de Douglas Crimp. A obra foi demolida por decisión democrática en 1989, por ocasionar numerosas críticas por parte dos transeúntes, xa

¹³ Asemade, outra obra na capital xermana foi o Holocaust-Mahn mal (Monumento ao holocausto xudeu, 2004), de Peter Eisenman, onde o minimalismo artístico e a historia se conxugan para conformar unha metáfora sepulcral. En Washington, tamén tiveron cabida as antimonumentais e irónicas obras de Claes Oldenburg, interpretacións posmodernas do obelisco a George Washington, e outras coma o *Portable war memorial*, de 1968. A primeira gran mostra de arte pública, un punto de referencia a nivel internacional foi a alemana Skulptur Projekte Münster, celebrada cada 10 anos dende 1977. Aínda que nese mesmo ano, na VI Documenta de Kassel, sacáronse as obras do museo aos espazos públicos da cidade.

que lles estorbaba de camiño ao seu traballo, ferindo a súa sensibilidade social (Duque 2011), ao non ter en conta as necesidades comúns. É dicir, que toda arte situada no espazo público, debe ter esencia pública, democrática, debe ter en conta aos cidadáns. Serra, ao situar a súa obra na Federal Plaza, non tivo en conta o ritmo vital, de gran dinamismo, dos executivos que a transitan a diario, os cales teimaban cada vez que tiñan que bordeala, xa que a creación, lonxe da súa estética, non supuña para eles máis ca un estorbo escultórico. A obra iniciou:

un debate acerca da necesidade de desenrolar unha maior responsabilidade por parte dos artistas [...] Quizais, se o “Tilted Arch” de Serra se houbese colocado noutro lugar, noutra zona menos concorrida, ou polo menos, transitada por menos persoas ou nun contexto no que existise menos poder empresarial, quizais entón a escultura pode que non se desaloxara do lugar para o que fora creada. Pero quizais tamén, pode que o debate sobre a necesidade de desenrolar unha maior responsabilidade por parte dos artistas, para os demais, non fose tan contundente. (Ordúñez 2014, 159).

A obra foi un punto de inflexión, xa que cada vez nos EUA, as cuestións acerca das obras de arte situadas no espazo público van ser cada vez máis relevantes. Daríase paso á normalización de obras que priman a súa condición *site-specific*, non só as súas propiedades formais. Non para evitar estes inconvenientes para os cidadáns, senón que precisamente para potenciar o diálogo público, crítico co espazo público. Isto contribúe a fomentar as nosas conexións sociais, a defender o que consideramos como noso, para así tratar de non perdelo, «a experiencia da arte é en si mesma unha función social» (Duque 2011).

Tanto o observador coma o sitio, foron convertidos en entidades abstractas, « non podemos atopar referencia a un suxeito múltiple, a unha forma múltiple de ver a representación nin ás ausencias que todo sistema de representación non pode evitar nin perpetrar. [...] A idea de que un lugar ten unha identidade fluída e que ten carga política, aínda que xa esté presente por exemplo na crítica de Michael Fried á obra de Richard Serra, só foi lenta e moito máis tarde realmente incorporada á elaboración da obra en si» (Vaz-Pinheiro 2005, 64). O pobo comezaba a participar en accións comunitarias, coma aconteceu na obra *7000 Oaks*, de Joseph Beuys, creada para a Documenta 7 de Kassel, en 1982, consistía nunha intervención na que se sementaban de carballos as rúas da cidade. Conceptualmente, os verdadeiros protagonistas son os participantes na mesma, os encargados de levar a cabo a acción, xa que de por si, non existe un obxecto artístico protagonista, senón que o importante é a realización da idea, e por ende, os que a levan a cabo. Beuys, segundo as súas verbas, tratou de construír unha escultura social¹⁴, un acto colectivo que estará moi vencellado ás futuras formas de arte colaborativo. «Antes de construír un monumento,

¹⁴ A escultura social toma ao ser humano como punto de partida. A escala humana e de acordo coa súa vontade, estruturada (Harris, 2016).

o artista quixo converter ao público nun monumento en si mesmo, ao mesmo tempo que conceptualmente exploraba cada individuo como imaxe dun escultor/arquitecto da orde colectiva» (García Cuentas 2012, 52). Buscou activar o contexto social, afastarse da hexemonía do obxecto artístico para darlle unha maior relevancia ao proceso participativo, ao público e o seu lugar, o que culminaría nunha renovación da arte no espazo público.

Esta dimensión participativa sería potenciada pola chamada “New genre”, a partir de intensos debates en EUA de finais do oitenta e principios dos noventa. Os anti-monumentais e os memoriais diferenciábanse doutras prácticas da arte pública por seren comprometidas socialmente, activas e de vontade identitaria. Exemplo disto é o *Monument Against Fascism* (1986- 1989) de Jochen Gerz e Esther Shalev-Gerz, un monolito que ía desaparecendo, na súa base, ocultándose na terra, a medida que os espectadores que o contemplan firman en contra do fascismo. Hoxe en día, non se pode observar nada do monolito, xa que so resta na súa base, unha placa que recorda a súa situación. Artistas coma Hans Hacke, dende os anos setenta, traballaron por facer públicas, por visibilizar opinións dos marxés da esfera pública. Mais segundo Suzanne Lacy, foi a exhibición, *Culture in Action*, curada por Mary Jane Jacobs en 1993, con obras de arte participativa que asentan as bases da *New Genre Public Art*, agora xa preocupada polos grupos sociais marxínados polo hexemónico. Esta exposición permitiu a introdución no discurso de novos sistemas de intervención de arte pública mediante participación comunitaria, que realmente atañan á sociedade, e poñían en valor colectivos ata ese intre minusvalorados.

Lonxe queda xa a arte pública que actuaba como unha prolongación das obras do museo, ou como materialización simbólica do poder imperante. O *site-specific*, a adecuación das obras ao espazo onde se emprazan, o que pon en valor non so o propio lugar, senón todo o contexto relativo a el, propicio a crecente valoración do social, do diálogo comunal, ensombrecendo a propia materialidade da obra no espazo, e incluso do artista. Realízanse prácticas amplamente comprometidas a nivel social para outorgar visibilidade a minorías ou critican diversas cuestións sociais.

«Parece pois que esta pulsión de proximidade entre artista e cidadanía formula un compromiso social, unha acción que se revela afirmativa e experimental, confrontada co devir, con aquilo que está fora do seu control e xogo [...], nunha busca de risco que cuestiona a contemplación a favor da interferencia ao denunciar o fixo e o estable do museo, e da galería como espazos neutros» (Romaní 2012, 76)

Outros artistas coma Thomas Hirschhorn, dedicábanse a crear anti-monumentos, mediante a colaboración dunha comunidade concreta, á cal paga (Bishop 2012), dedicados a grandes pensadores coma Georges Bataille, ou Spinoza, entre elas, o *Gramsci Monument* (2013), no Bronx de Nova York, unha obra escultórica, efémera e habitable. Con ela, pretende xerar un espazo público que ofrece unha experiencia para os residentes das *Forest Houses*, novos modelos de ser e

de pensamento relacionados coa filosofía de Gramsci, un comunista italiano preso por Mussolini en 1926.

Tal e como apunta Jesús Carrillo, a arte dos anos noventa, «parece aprender a lección e intenta saír do *culdesac* ao que chegara a reflexión modernista sobre o espazo en *Tilted Arc*, mediante a absorción do debate que sobre o tema se está producindo en campos como a antropoloxía cultural ou a teoría poscolonial» (Blanco, 2001). A colocación de certas obras no espazo urbano deixaría de ser o foco de atención, para facerse protagonista o modo en que o espazo, como produto cultural, configuraba as relacións humanas¹⁵. Xorden así colectivos que promulgan o desenrolo de actividades ou accións que pretendían reducir as diferencias sociais e mellorar a calidade de vida, previo estudo en profundidade da realidade do lugar no que se levarían a cabo, baixo o encargo de institucións.

3.3. A PARTICIPACIÓN DA COMUNIDADE. AS ORIXES DO RELACIONAL

No libro *Exhibition as Social Intervention. Culture in Action 1993* (Decter e Draxler 2014) obsérvanse diferentes entrevistas e documentación, relativas a oito proxectos participativos expostos en Chicago, na exposición *Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago*, que supuxo unha volta de torca á idea de exhibición de arte público contemporáneo. A mostra involucrou a centos de individuos na súa produción e realización. Recibía aos espectadores cunha perspectiva sobre a «condición post-participativa actual, na que as fronteiras entre o autor-produtor e o participante-receptor da praxis de arte pública de duración específica, non volverán a estar claramente delineadas e o traballo final é o resultado de campos de interacción entre múltiples actores e axencias» (Decter e Draxler 2014, 8).

Culture in Action marcou a evolución de autoras como Claire Bishop (2016) en *Infiernos Artificiales. Arte participativo y políticas de la espectadoría*, documenta as diversas transformacións da arte de participación dende as vanguardias, e a relación entre a arte e a vida. En *Participation* (Bishop 2016), recolle a transición do papel pasivo do observador ao de creador de arte participativo, dende os proxectos de El Lissitzky ata a actualidade, contextualizándoos. Compón un marco teórico á arte relacional, de onde se parte para estudar a rúa como espazo de intervención de activismo. Esta autora é referencial para poder aproximarnos á arte comunitaria e participativa.

O encargo de obra pública para rexenerar un área concreta é una práctica habitual en moitos países, mais non teñen porqué crear lazos sociais, poden estar destinadas unicamente a labores de rexeneración urbanística. No caso do Reino Unido, lévase contratando a creadores para realizar

¹⁵ Para abordar en profundidade este tipo de nova arte pública: Claire Bishop, *Infiernos Artificiales. Arte participativo y políticas de la espectadoría*. (México: t-e-oria, 2016) e Claire Bishop, *Participation*. (The MIT Press: Massachusetts, 2006).

intervencións, polo xeral en zonas de poucos recursos, [...] para crear pontes participativas, con maior ou menor resultado. Xa dende 1993, coa creación da *Lottery Act4*, por parte do Novo Laborismo, a arte se instaurou coma un mecanismo de rexeneración social, e non so urbana.

A arte pública é considerada polos urbanistas británicos como un elemento de distinción e como un engadido de carácter e identidade, todos eles índices de valor comercial: un dos motivos polos que os urbanistas invisten en arte pública é porque aumenta o valor das propiedades, ademais de facilitar a consecución de axudas e permisos á hora de reurbanizar determinadas zonas. (Sobrino Manzanares e Poncela López 2011, 29)

A intervención de capital económico da man de organización privadas para o financiamento das artes, é un tema que abordou con detalle Chin-Tao Wu (2007), en *Privatizar la cultura: la intervención empresarial en el mundo del arte desde la década de 1980*. Empresas internacionais forman parte da tendencia do patrocinio e mecenazgo da cultura. Un movemento privatizador imparable, que actúa en nome da chamada “responsabilidade social”. De feito, na Universidade de Nova York, creouse *The Privatization of Culture Project*, un departamento que estuda a indefinición das lindes entre o público e o privado na privatización das artes. En moitas ocasións, son os propios responsable políticos quen ofrecen incentivos fiscais ás empresas, aumentando a privatización da cultura para non ter que ofertar subvencións ás institucións públicas, favorecendo ao libre mercado.

Segundo Chin-Tao Wu (2007) o principal motivo polo que as empresas invisten en cultura non é o dos beneficios fiscais, senón a mellora na imaxe. A autora acusa aos recortes do conservadurismo económico de Reagan e Thatcher que padeceron as axencias públicas *National Endowment for the Arts* e o *Arts Council*, de ser o inicio da “cultura de empresa” nas institucións públicas ligadas á arte. É de sobra coñecido que pode ser moi beneficioso para una empresa, patrocinar as artes, xa que contribúe a lavar a imaxe dos negocios que non contan co agrado popular, cubrindo así a chamada responsabilidade social das empresas, que en ningún caso contribúe a satisfacer as necesidades dalgunha sociedade.

Sophie Hope (2011), fala da importancia que ten a correcta comprensión das necesidades da comunidade, para tratar de solucionarlas sen non caer nun proxecto que a priori pode parecer positivo para a mesma, pero que non se afianza nela. Para Hope, a arte pública pode ser útil para crear lazos comunitarios de peso, e o artista, privado da súa autoría, o encargado de estudar o terreo e comunicar críticas. O correcto funcionamento depende da súa capacidade para afondar e valorar as carencias culturais e dinámicas conflitivas que padece a comunidade. Para iso, primeiro hai que comprender como as formas finais deben adecuarse ao lugar onde estarán emprazadas, como cumpre o papel de comunicar a súa crítica, e como esta é entendida e asumida pola comunidade á que pertence.

Sophie Hope presenta o concepto de "democracia cultural" «entendido este como a encomenda que a sociedade fai á arte para provocar un cambio no seu seo» (Hope 2011, 29). A utilidade das institucións como axentes conectores da arte e a sociedade, leva moitas décadas sendo cuestionada. A verdadeira democracia cultural ven da man de certos movementos sociais e activismos que contribúen á creación de fórmulas identitarias onde o papel do creador debe esvaecerse no anonimato. Para esta investigadora, incluso debe entenderse dende a ética, coma un compromiso que debe ter calquera cidadán democrático, onde o público ten que ser participe. Representativa do xeito no que unha obra de arte pode crear lazos sociais é a obra de Jens Hanning, *Turkish Jokes*, 1994, a cal proxecta audios de comedias turcas nunha praza da capital danesa, creando así unha comunidade a pequena escala, de inmigrantes, cuxo epicentro é a propia obra.

Suzanne Lacy, no seu *Mapping the Terrain* (1995), emprega prácticas colaborativas co público, coa audiencia, así chamado por ela, culminando coa hexemónica vía de creación de obras, onde o espectador observaba de modo pasivo a arte do artista. A arte pública, pasaría, dende Suzanne Lacy, a ser unha excusa para activar o diálogo comunitario, darlle voz aos que non a teñen. Xa dende o programa *Culture in Action*, de Mary Jane Jacob, de 1993, a nova liberdade da que gozan este tipo de accións potenciou a súa interdisciplinaridade, xa que o centro conceptual da obra é a súa función pública, social, e non o material. As formas e a estética están completamente a disposición da intención do artista, é máis, das necesidades sociais. En 1995, Jane Jacobs afirma que desaparece o compoñente físico, «entorno físico» (Duque 2011, 89), xa que, do mesmo xeito que Rosalyn Deutsche, defende que a arte pública non debe depender dun concepto físico do 'espazo público', porque este é ante todo un concepto social, relacional. Nese mesmo ano, esclarece que «a función da arte pública deixou de consistir na renovación do entorno físico para dedicarse á mellora da sociedade, promovendo a calidade estética para contribuír á calidade de vida, enriquecendo vidas para salvar vidas» (Duque 2011, 89).

Aínda que, corroborando a opinión de Duque, detrás do afán por mellorar as condicións sociais, a calidade de vida, estas accións procesuais esconden certos intereses do artista e das propias institucións promotoras. Pon o exemplo a exhibición *Culture in action*, de Jacobs, en 1992-1993, para amosar como a videoartista afroamericana Renée Green, foi obrigada para participar realizando unha obra onde os conflitos raciais fosen os protagonistas, a «subordinarse á súa condición. [...] Á pobre Green estáballe ademais preparado- sen consultar previamente con ela- un itinerario de dous día por Chicago, en base a visitas a ghettos afro-americanos e a entrevistas cos representantes de cor das organizacións locais» (Duque 2011, 89-90).

Polo xeral, Duque tilda de asistencialistas as obra desta creadora, ou as de Jane Jacobs. Con isto refírese a que o artista non escoita, senón que crea a partires dun certo condicionamento. O chamado "artista paracaidista" (Yúdice 2002), que aterra nun lugar, sen realmente coñecer as necesidades dunha comunidade, sen manter un diálogo con ela, máis aló das semanas previas. Pon

o exemplo do paso de Shepard Fairey por Málaga, quen permaneceu tres días na cidade para realizar un xigantesco mural, alleo por completo ao contexto social e político do lugar.

Podríamos afirmar que o libro *Mapping the terrain* foi clave, do mesmo xeito que a exposición de Jacobs en Chicago, xa *que* constitúe unha boa mostra do afianzamento da desmaterialización da arte no espazo público. Esta obra, nada da colaboración entre os artistas e a comunidade, ou audiencia como di ela, é o extremo oposto á obra escultórica monumental e matérica, xa que pon en valor o propio nexo verbal entre o artista creador, e o público espectador, desaparecendo a materialidade da obra por completo. «Non é que a obra deixe de ter importancia, é que desaparece, temerosa, ao ver avanzar contra ela toda unha columna de vocablos-venablos como *community*, *consensus*, *truth*, *good* e *multiple voices*, que si son valores» (Duque 2011, 89). Lacy emprega prácticas colaborativas co público, coa audiencia, así chamado por ela, rematando coa hexemónica vía de creación de obras, onde o espectador observa a arte do artista. O espectador, xa dende o minimalismo, cobrou relevancia como corporalidade experimentando a obra, mais agora, pasa a formar parte integral dela, participando na súa creación.

En Whitesburg, Kentucky, dan man de Lacy en 1996 e co apoio do Distrito Escolar Unificado de Oakland, levouse a cabo un proxecto artístico onde un conxunto de 25 artistas realizaba performances ou intervencións en diferentes localizacións, para promocionar a arte colectiva. Duque (2011) critica estas accións por ser levadas a cabo unicamente para a televisión, e non para a comunidade. E con razón, xa que o único obxectivo foi a promoción deste tipo de arte, pero errando na premisa de que o que estaban a realizar se situaba nese concepto.

Segundo Sobrino (2018) Sophie Hope, poñendo como referencia a Susan Lacy, determina unha serie de características que sempre se cumpren á hora de levar a cabo o proceso de creación de unha obra contemporánea de arte pública:

dende unha primeira experimentación onde o artista, como un antropólogo subxectivo, entra no territorio do Outro e fai observacións sobre a xente e os lugares a través dun relato da súa propia interioridade. [...] Tomando a posición dun observador distante, o artista é capaz de sacarnos da compracencia perceptiva, para forzarnos a ver un mundo distinto fora das fronteiras familiares da linguaxe común e dos modos existentes de representación [...] Para Susan Lacy, cada artista convértese nun analista que comeza a investigar situación sociais a través da súa arte, asumindo por el mesmo capacidades máis comunmente asociadas a científicos sociais, xeógrafos, antropólogos. (Sobrino Manzanares 2018, 94)

Un dos artigos máis novos, no contexto galego, sobre as novas consideracións da arte pública actual é “sobre el territorio: prácticas artísticas socialmente comprometidas”, de María Luisa Sobrino. Nel, focalizándose nas creacións críticas co espazo público de Carme Nogueira, redefine as características actuais que manifestan as novas praxes da arte pública, esencialmente sociais e situadas moi afastadas das consideracións tradicionais da idea de arte (escultura) pública. As novas

obras emprazadas no espazo público xa non buscan «ser referencia física, sinal ou diálogo co medio, senón un elemento de confrontación cidadá, integrante e compartido pola comunidade na que se asenta» (Sobrino Manzanares 2018, 94).

Sobrino define con moito acerto as características que fan novidosas a estas novas obras de arte pública: «esvaece a oposición dos principios establecidos entre o privado e o público por unha inherente interacción entre ambos ámbitos. Posúen un carácter temporal e efémero, adecuándose á fugacidade, algo que aínda que é propio do urbano actual, nada ten que ver co desexo tradicional de permanencia da arte pública. As dúas posturas, poderían definirse como subversivas e críticas, “arte socialmente comprometido”- como o denomina a ensaísta Sophie Hope, alleo a calquera tipo de encargo público ou de xerentes urbanos» (Sobrino Manzanares 2018, 94).

Aparece no panorama o eido relacional, un arte vinculado á sociedade que busca a interacción, o xogo e a organización de obxectos e xente. Vinte anos antes, Nicolás Borriaud definía as estéticas relacionais coma un laboratorio de formas vivas que debe estar instalado nos intersticios sociais, fora da regulación. Así poderanse realizar novas propostas artísticas onde o espectador poida participar activamente. É no ano 1996, cando Bourriaud, comisario de arte e crítico, acuña o concepto de arte relacional, facendo referencia ás prácticas nas que os espectadores vense involucrados nunha situación nada da mente dun artista.

A posibilidade dunha arte relacional (unha arte que toma por horizonte teórico a esfera das interaccións humanas e o seu contexto social, máis que a afirmación dun espazo simbólico autónomo e privado) testemuña dun xiro radical dos obxectivos estéticos, culturais e políticos, postos en xogo pola arte moderna. (Borriaud 2001)

Como reflectiu Guy Debord en 1957, no documento fundacional do situacionismo, “Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional”, cun claro enfoque político, este movemento deu lugar a diferentes creacións artísticas durante os setenta e oitenta orientadas ao deseño de situacións que cambiasen a forma na que percibimos o noso entorno. Borriaud, aludindo á “sociedade do espectáculo” de Debord, na que estamos inmersos como figurantes e consumidores, afirma que ese afán pola participación dos outros é unha resposta a esa figuración non activa e xeral. Na arte relacional, o espectador pasa dunha mirada distante e dominante, a formar parte implicada na obra.

En 1998, Bourriaud, publicaría o seu icónico libro, *Esthétique relationnelle*, onde daría forma á súa hipótese que de «a arte é un estado de encontro» (Luque Rodrigo 2016, 118). Tal e como se recolle en *Modos de Hacer*, a estética relacional

inscríbese na tradición materialista. Ser materialista non significa limitarse á superficialidade dos feitos, nin implica necesariamente esa forma corta de miras que consiste en ler as obras en termos puramente económicos. A tradición filosófica sobre a que se apoia a estética relacional foi definida de modo destacable por Louis

Althusser, nun dos seus últimos textos, como un materialismo do encontro, ou materialismo aleatorio. Este materialismo toma como punto de partida a continxencia do mundo, que non ten nin orixe nin sentido que lle anteceda, nin tampouco unha Razón que lle asigne un obxectivo. Así pois, a esencia da Humanidade é puramente transindividual, feita dos vínculos que unen aos individuos entre eles en formas sociais que son sempre históricas. (Borriaud 2001, 433)

A través do artigo de Laura Luque Rodrigo, “Arte relacional en la calle. Casos de conservación colectiva”, amosarase a expansión da arte relacional a partires do novo milenio, exemplificando a hipótese con diferentes espazos actuais, nos que artistas e colectivos da arte urbana interviñeran para crear lugares igualitarios para as comunidades. No artigo afirmase a relevancia que posúe o proceso de creación dunha obra relacional, e as situacións xeradas entre as persoas que participan. Tomar partido nunha obra relacional, segundo Paul Ardenne, «revoca o principio de pasividade» (Luque Rodrigo 2016, 118). A arte relacional non se impón no espazo, non prevé ser eterna, senón que o significado da mesma perdurará en función do uso social que lle dean á mesma. Non busca aspirar a modificar por completo un entorno, senón que os artistas do relacional empregan un enfoque micro, dende o local. O contexto e o sentido do lugar, son imprescindibles para que as creacións, partindo de situacións concretas, comecen a xerar cambios.

A finais da década dos noventa e principios do novo milenio, xunto co incremento do número de bienais e proxectos culturais, aumentaron as novas iniciativas de rexeneración urbana, marcadas pola estratexia seguida para o “Efecto Bilbao”. Segundo Reinaldo Laddaga (2006), xa no 2001 comezaron a incrementarse o número de obras de carácter participativo e relacional. Que é o que realmente se entende por participación?, pois, Sansi (2014) identifica cun tipo de arte que se desenvolve entre os cidadáns, onde, seguindo as pautas e os espazos dun artista ou colectivo, acábase coas desigualdades xerárquicas entre os mesmos. Adóptase unha postura decolonial, na que se introducen as lóxicas do “outro”, as cales só son posibles dende o recoñecemento do propio, do local, da comunidade. Trata de neutralizar a alienación imposta pola cultura hexemónica occidental empregando as historias locais, tal e como defende o teórico Walter de Mignolo, ou Silvia Rivera Cusicanqui, a cal defende unha postura decolonial activa, con accións implicadas na rúa para calar directamente na comunidade, a cal é imprescindible que participe no proceso.

A diferenza da arte colaborativa, como defenden autores como Pablo Helguera (2011), a arte participativa non implica necesariamente unha participación directa da cidadanía no proceso ou deseño da obra, senón só estar involucrado dalgún xeito na mesma. Por desgracia, tal e como apunta Kester, (2011), os resultados dos mesmos distan moito de ser participativos, so o é o proceso, mais o resultado, «individual e contemplativo» (Luque Rodrigo 2016, 118). Segundo Bishop, estas obras (2012), «defínense de forma diferente á que existu na arte da vangarda ou dentro da arte comprometida, en canto a que remite á invención de novos modelos de relación e socialización, en

contraposición á produción de masas e a mercantilización da arte» (Luque Rodrigo 2016, 118). Por iso, como ela mesma afirma, non podemos esquecer a compoñente estética destas obras, mais as propostas deben de establecerse dende o punto de vista social, mais sen desleixar a súa calidade estética (artística).

Á hora de construír espazos para crear novos lazos comunitarios no espazo público, a arquitectura é a arte máis apropiada para facelo. Historicamente, tanto esta disciplina coma a escultura conmemorativa, cumpriron esas funcións, aínda que tamén provocaron distanciamentos. As obras participativas actuais, poden contribuír a establecer novos lazos sociais, relacións comunitarias a través de obras colaborativas deseñadas especificamente. O graffiti constituíuse como a expresión artística por excelencia para as vontades da comunidade, na arquitectura. Dende a irrupción do graffiti no espazo público e o resto de arte urbana en xeral, os diferentes artistas iniciaron un proceso de conquista do urbano, afastado do mercado e o institucional, ligado á comunidade e ao público. É que a estética amosada neste eido, sempre mudou en función do contexto cultural, transformando constantemente os seus elementos fisionómicos.

Arestora, numerosos colectivos artísticos traballan pola resolución dos problemas e carencias urbanas, e para iso, o propio cidadán debe participar e escoller que é o que convén ser situado na súa comunidade. Luque menciona diferentes colectivos que avogan por esta cuestión: Truth Behind 404, no contexto español, que fan fronte á carencia de espazos de ocio e recreo nos grises e fríos centros urbanos das metrópoles. Afirman que «a arte cambiará o mundo cando sexa parte da vida cotiá. Idean pezas como *Make a City*, coa que pretende resolver a problemática da falta de espazos públicos libres en cidades como Madrid, polo que crearon un banco que pode ser impreso mediante unha impresora 3D e colocado en calquera punto da cidade» (Luque Rodrigo 2016, 119). Outro dos exemplos que pon, é o de 100 Architects, quen conseguen crear espazos relacionais, mesturando arquitectura e arte, mais non participativos, xa que os espectadores so se encargan de empregar e experimentar as pezas, mais non de elixilas.

Dende o 2001, o colectivo madrileño Boa Mistura, realiza achegas en profundidade aos colectivos onde van a intervir, para reforzar algún dos procesos e lazos sociais xa existentes, para facelos máis duradeiros. Luque pon o exemplo do proceso de *Icalupe*, en 2015, onde ensinaron a técnica do temple ás mulleres da comunidade, para que as creacións que xa realizaban antes de pintura mural, fosen máis duradeiras. Este grupo concibe o seu modo de actuar como unha ferramenta, un mecanismo de docencia para a melloría do local, non como unha intervención física no lugar, senón como unha intervención conceptual no mesmo.

Este tipo de accións artísticas participativas, amosan a precariedade existente en canto a que, as institucións pertinentes deberían de estar máis en contacto coa cidadanía, e traballar en función das súas necesidades, para a rexeneración dos barrios, e garantir a existencia de benestar social comunitario. O ideal sería que se actuase do mesmo xeito ca en Lisboa, onde o Concello é o que promove ese diálogo interdisciplinar e coas comunidades, para levar a cabo actuacións de calidade.

Precisamente o texto de Iván de la Nuez, *Teoría de la retaguardia. Cómo sobrevivir al arte contemporáneo* (2018), teoriza sobre o fracaso da disolución das fronteiras entre a vida e a arte acerca da enorme e precaria distancia entre ambas que padecemos arestora.

Malia isto, realizáronse obras como a de Rirkrit Tiravanija, *Time/ Soup*, do 2012, onde ofrecía sopa aos que participasen na súa proposta. Pódese dicir que a arte relacional, nun contexto no que unha crise social sexa patente, é útil e relevante.

A arte segue, porén, nunha fantasía da interrupción, crendo que é capaz de interromper o espazo e o ritmo da cidade con algo extraordinario. A administración da cidade ofrécese encantada como escenario para unha fotografía de Spencer Tunick ou para unha película de Woody Allen. O caso é participar desa roda de presenza mediática publicitaria. Para López Cuenca as ideas de artistización das cidades das vangardas históricas, finalmente, parecen triunfar, pero en forma de parodia da man da publicidade e da súa utilización polo poder político. Hoxe non hai forma de diferenciar unha estratexia publicitaria dunha intervención de arte pública crítica de finais dos anos oitenta e noventa. A retórica da provocación, que procede da arte vangardista, está totalmente neutralizada pola velocidade coa que a publicidade comercial se fai dona dela. Segundo o artista, isto leva ao atasco definitivo do tipo de intervención que se pode facer no espazo público. (Sobrino Manzanares e Poncela López 2011, 52)

Non é posible crear unha proposta de arte pública que deslexitime ao sistema. Se pretendemos loitar contra el para melloralo, deberase tratar de esquivar as críticas ás accións participativas, non nadas dende as institucións, xa que reprimen a súa esencia social e política, non contribuindo á creación de novas perspectivas. As críticas institucionais ás accións participativas son útiles para avanzar na democracia, xa que fan ver o distanciamento entre a comunidade e a institución, provocando unha reacción dende a base que trate de mudar o sistema. A arte participativa e relacional nútrese no campo de acción das interaccións humanas, na idea de espazo de encontro, para favorecer a aparición de novas perspectivas colectivas que fan visible o que habitualmente pasa desapercibido. Estes lugares sociais, espazos de reunión e diálogo, son indispensables para que calquera comunidade se fortaleza. A arte das mesmas, deberá contribuír a desvirtuar as estruturas de poder impostas para así configurar novos espazos dos que emanen novos axentes políticos.

4. O CONTEXTO GALEGO. ARTE, ESPAZO PÚBLICO E POLÍTICA CULTURAL

O alzamento militar franquista truncou violentamente as aspiracións de afianzamento da cultura galega e consolidación do nacionalismo galego. O Franquismo reprimiu toda actividade política contra o réxime. Asasináronse persoeiros vencellados ao nacionalismo, elimináronse institucións culturais e prohibiuse a prensa e as editoriais nacionalistas. Isto provocou a fuga forzada de moitos intelectuais non conservadores e dirixentes galegos, que mantiveron a actividade cultural dende o exilio. Nin sequera o Boletín da Real Academia Galega estaba escrito integramente en lingua galega.

A sociedade estaba sumida nunha realidade moi precaria, onde a arte tiña cabida so nos encargos da Igrexa, das Deputacións e do Exército. A tese de Miguel Anxo Rodríguez González (2004) *Os materiais: procesos e formas na escultura galega contemporánea*, esclarece o panorama contextual dos escultores, os cales tiñan que compaxinar arte con outra profesión, case sempre relacionada co seu campo, como era o caso de Francisco Asorey, escultor anatómico na Facultade de Medicina de Santiago de Compostela. Eran tempos nos que a arte pública aínda estaba marcada pola concepción decimonónica da obra como conmemoración dun personaxe ou un feito salientable, ou como imaxe da moralidade católica. Asorey posúe unha obra chea de ilustres galegos, mais foi despois da Guerra Civil cando comezaron os seus encargos, xa máis académicos, para a propaganda do réxime, coma: o *Monumento aos Caídos* de Ourense (1951), ou o *Monumento aos mortos en África* de Ferrol (1951). Converteuse no escultor público monumental por antonomasia da década dos corenta e dos cincuenta.

A mediados de século, realízanse numerosas esculturas vencelladas coa igrexa, emprazadas nas contornas dos templos, bustos de militares e estatuas como alegorías do traballo. Tamén obras decorativas, coma as que Camilo Nogueira realiza a finais dos corenta e principios dos cincuenta, escenas protagonizadas por nenos e animais que foron emprazadas na Alameda viguesa, como *Alborada*. Os referentes culturais e artísticos para os novos creadores eran: os grandes talleres barrocos e románicos, onde a relixiosa era a temática hexemónica, a estatuaria realista situada nas

vías públicas, dende finais do XIX e comezos do XX, as obras modernas de coleccionistas, as viaxes realizadas polos artistas e as revistas e publicacións con ilustracións de fóra.

Xa antes houbera diferentes asociacións e iniciativas, cando o panorama artístico comeza a cambiar, como: "Círculo de Artes de Lugo (creado en 1855), o Patronato de Bellas Artes de Santiago (creado en 1934) e a Asociación de Artistas de La Coruña" (Rodríguez González 2004, 85), que concederon un pequeno número de oportunidades a artistas que pretendían lanzar a súa carreira. Nos vindeiros decenios, coma no resto do Estado, o número de salas de exhibición incrementábase. Aínda así, debido ás carencias da economía galega e á non potenciación da entrada das vangardas tras a guerra civil por cuestións de política academicista ultra-conservadora, os artistas máis vangardistas marcharan de Galicia, exiliados e a clientela do territorio galego era escasa e moi conservadora. Sería nos anos cincuenta cando comece a cobrar notoriedade a arte de vangarda. Nesta década comezará a notarse un cambio e unha maior receptividade a este tipo de arte¹⁶. Mais nin sequera a propia sociedade contribuíu a potenciar este feito, xa que non estaba todo o aberta ás novas correntes como cabería esperar¹⁷.

A mediados do século XX, o camiño da modernización estaba marcado, existía unha intención de renovación da escultura, mais os pasos que se deron para acadala no contexto galego eran miúdos. Seguíase a concibir a arte pública dende o eido escultórico das Belas Artes, e perseguiron dominala academicamente ata a perfección estética. Aínda que se albiscan certos avances leves, como unha tendencia cara a xeometrización formal, «e en casos como os de Faílde e Camilo Otero, a adopción do método da talla directa» (Rodríguez González 2014, 132), característico da escultura nas vangardas históricas..

En paralelo á modernización comeza a recuperación do galeguismo na súa versión cultural, xa que a loita política era inviable. Por iso se centraría centraríase na defensa da lingua dende a vertente cultural: teatro, cine e actos en defensa do idioma, entre outros, mais de xeito moi vixiado. Grazas a unha moderada apertura imposta pola política internacional a mediados da década dos 50, albíscanse síntomas de recuperación e defensa da cultura galega, coma a constitución do Padroado Rosalía de Castro¹⁸, en 1947, por Xosé Mosquera Pérez, o nacemento da Editorial Galaxia.

A súa aposta foi construír un futuro sen esquecer as grandes voces da literatura galega como Rosalía, Curros, Castelao ou Cabanillas, que saíron do prelo ao mesmo tempo ca as obras de autores novos como Xohana Torres, X. L. Méndez Ferrín, Camilo G. Suárez-Llanos ou María Xosé Queizán. O seu labor caracterizouse por trazar Pontes entre as diferentes xeracións, unidas por unha lingua común, da que

¹⁶ Como se pode apreciar na obra de Maside.

¹⁷ Quedou patente coa escasa repercusión que tivo en 1960 a exhibición no Hostal dos Reis Católicos de Santiago de Compostela, das obras abstractas españolas da mostra do MOMA de Nova York. E ten que ver coa apertura en España na arte, á modernización estética, e na economía, dende principios dos cincuenta.

¹⁸ Converteuse en *Fundación Rosalía de Castro* o 29 de decembro de 1995.

fixeron un modelo culto que empregaron nas súas edicións e que se converteu nunha normativa tácita ata que apareceu a oficial. (Villanueva Gesteira 2012, 47)

É o xermolo da recuperación da cultura galeguista. Coa editorial Galaxia naceu un compromiso de recuperar a lingua e a cultura galegas. Foi fundada en Xullo de 1950, baixo a presidencia de Ramón Otero Pedrayo e a orientación de Francisco Fernández del Riego, Xaime Illa Couto e Ramón Piñeiro¹⁹. Na década dos corenta, apenas se publicaran libros en Galicia, e menos en lingua galega. Mais con Galaxia, comeza a publicacións sobre arte galega. Destaca entre elas o número especial adicado a Arte Moderna en Galicia, de 1952.

Esa recuperación do galego amósase tamén na escultura dependente dos encargos institucionais, baixo unha regresión estética, e reflectindo temas asociados aos valores do bando gañador, como a relixión, a familia ou o traballo. A escultura pública dos cincuenta e sesenta potencia temas como a emigración, algúns elementos do folclore galego, ou temas a políticos, aparentemente, de formas académicas lixeiramente modernizadas, que aluden a un rexionalismo doce, do traballo, costumes, mais sen carga política.

4.1. INDEPENDENCIA, AUTOXESTIÓN E POLÍTICA CULTURAL (1970-1990)²⁰

Durante os anos sesenta e setenta prodúcese un crecente desenrolo económico e social, debido ao fomento da industrialización, o fin da autarquía, a modernización nos sectores produtivos e a apertura aos mercados internacionais. Esta dinámica provocou:

[a] lenta conformación dunha trama urbana de corte moderno, [o] desenrolo urbano guiado por unha peculiar simbiose co rural, onde aparece a figura do traballador con actividade e propiedade agrícola [e o] retraso na construción dunha cultura claramente urbana en favor dun lento proceso de modernización das prácticas sociais rurais. (Lage 2012, 119)

En paralelo á modernización económica e social, comeza a recuperación de iniciativas disidentes ou non alienadas co Réxime. Se nos corenta e cincuenta apenas foi posible, por mor da represión, o medo e a dependencia institucional, dende os sesenta ábreanse os espazos de resistencia baseados no traballo colectivo, coma editoriais e asociacións culturais. Ao mesmo tempo que Galaxia levaba a cabo o seu labor galeguizador, a mocidade incorporada á órbita do galeguismo desenvolverá agrupación culturais que, segundo Manuel Caamaño Suárez, «protagonizarán, en cidades, vilas e localidades menores, unha resistencia cultural popular visible e contaxiosa, así como a permanente

¹⁹ «Ramón Piñeiro, personaxe clave na política de resistencia e reconstrución cultural, terá, ademais da dirección literaria da editora, a encomenda de incorporar ao galeguismo mozos universitarios nun país moi desgaleguizado e colonizado» (Caamaño Suárez 2012, 19).

²⁰ Tal e como indica o Anexo IV, este epígrafe será publicado en: Viz González, Jorge. 2022. “Entre lo institucional y la autogestión. Arte y espacio público en Galicia de 1990 a 2010”. Atrio. Revista de Historia del Arte, 28.

reivindicación dende diversos lugares da xeografía galega, e de fóra dela, dos sinais que identifican a Galicia como nación» (Gurriarán 2012, 19).

Nun contexto de éxodo rural, nos anos sesenta aparecen novas fendas de apertura ao réxime polas que emana a luz do galeguismo. Precisamente, a estrutura que posuían as asociacións culturais²¹, era perfecta para levar a cabo pequenas actividades con liberdade de expresión.

No abrente de 1961 inicia a súa andaina en Compostela a Agrupación Cultural O Galo; en 1963 nace a Agrupación Cultural O Facho na Coruña; e dous anos máis adiante xorde a Asociación Cultural de Vigo; en 1966 o Club Cultural Valle-Inclán en Lugo; en 1968 créase a Asociación Amigos da Cultura en Pontevedra; en 1967 fúndanse a Agrupación Cultural Auriense en Ourense e o Ateneo de Moaña; e a Agrupación Cultural Abrente en Ribadavia en 1969. [...] O traballo asociativo realizado dirixiu o seu maior esforzo ao coñecemento, dignificación e reivindicación do idioma. [...] Tentaban de concienciar a sociedade e de amosarlle con profesores e xente preparada a realidade do seu país. E iso, naturalmente, viña a ser cultura na súa acepción máis ampla do termo, e de aí que os temas sociais e políticos, con certas cautelas, non estaban ausentes do quefacer cotián. En contraste coa indixencia e pasividade da colonizada e apouvigada cidadanía, era tanto o pulo idealista que aniñaba nos corazóns e nas mentes das novas xeracións, que o seu activismo e conciencia esperta tiña forzosamente que soportar nos primeiros quince anos o puro labor cultural. (Caamaño Suárez 2012, 19-20).

Estas, centraron o seu labor na organización de cursos, conferencias, exposicións, e diversas accións literarias e teatrais, coa intención de dinamizar o ambiente social e dar luz aos problemas que a adormecida sociedade padecía. Como alicerce de todos estes grupos, estaría o Brais Pinto, creado en Madrid por estudantes e traballadores de Galicia (Villanueva Gesteira, 2012), mais o inicio no territorio galego, foi marcado en 1961 por O Galo, de Ventura Cores, Salvador García Bodaño, Carlos Maside e Mario Orjales. A partires del, aparecería un tecido cultural con vontade de inserirse na poboación civil. 1963 foi un ano clave para o eido cultural galego, xa que renace a prohibida *Grial*. *Revista Galega de Cultura*.

A existencia dunha publicación periódica sempre fora un dos obxectivos máis anhelados da Editorial Galaxia, pois nela vían a posibilidade de posuír un vehículo permanente da actividade cultural galega, que pola súa vez servise para incorporar Galicia á cultura universal e exportar a imaxe do país fóra das fronteiras, amais de contribuír ao prestixio da lingua. (Villanueva Gesteira 2012, 48-49)

²¹ «A relevancia do asociacionismo vai máis alá do ámbito cultural, pois se repasamos a nómina de autores que foron saíndo ata o momento atoparemos algunhas persoas que tempo despois serían líderes ou integrantes do Partido Socialista Galego (PSG) ou da Unión do Pobo Galego (UPG). Para eles a incursión neste tipo de iniciativas culturais era a vía para penetrar na sociedade e unha forma de facer visible a linguaxe, no fondo, un país que estaba sedado polo narcótico da ditadura. Así, entre os fundadores do Galo, da Agrupación Cultural Auriense ou do Facho están algúns dos primeiros militantes do PSG, do mesmo xeito que nas fileiras da UPG estaban membros da Asociación Cultural de Vigo» (Villanueva Gesteira 2012, 51-52).

Martínez Fraga, da Agrupación Aleixandre Bóveda, afirma que aínda que moitas das asociacións foron esmorecendo xa que ao rematar o seu proxecto «non tiñan infraestrutura, non tiñan local, non tiñan contratada a ningunha persoa, non tiñan nada» (Lage 2012, 137).

Tamén no mesmo ano, destaca a iniciativa cultural de Isaac Díaz Pardo e Luis Seoane, co *Laboratorio de Formas de Galicia*, o máis importante proxecto ás marxes do franquismo, impulsado por Seoane e Díaz Pardo en 1963, ao que máis tarde se uniría Andrés Fernández-Albalat, e o Centro de Estudos Cerámicos de Sargadelos, que sería o motor dos deseños das cerámicas de Sargadelos e das accións do Grupo Empresarial. Un proxecto inspirado nas ideas vangardistas da Bauhaus, como afirma Antonio Garrido, «Galicia contará por primeira vez cun punto de encontro importante no territorio español para o intercambio de ideas entre creadores cerámicos, así como a súa posibilidade de investigación e materialización de obras dificilmente realizables sen o aporte das infraestruturas da fábrica» (Garrido 2000, 22).

O *Laboratorio de Formas* foi o responsábel do deseño das liñas cerámicas de Sargadelos, mais tamén da coordinación inicial das actividades culturais do grupo empresarial. Foi creado en Arxentina, froito dos encontros de Isaac Díaz Pardo co exilio arxentino. Trasládouse a Galicia en 1968 por Luís Seoane e Díaz Pardo, para poñer en valor a identidade cultural e a industria galega, programando unha operación de recuperación cultural coa creación de institucións. Ademais da Cerámica de Sargadelos, o grupo empresarial, a sociedade, tamén constituía empresas como: Cerámicas do Castro, Edicións do Castro, Seminario de Estudos Galegos, Instituto Galego de Información, ou o Museo Carlos Maside (Díaz 2010). O encrave, converteuse nun lugar dinamizador, un punto de encontro para a renovación da arte galega.

O Museo Galego de Arte Contemporánea de Carlos Maside, no Castro (Sada, A Coruña), e Edicións do Castro, contribuíron a reforzar a labor de recuperación cultural iniciada pola editorial Galaxia. O Museo Carlos Maside foi o primeiro museo de Galicia de arte posterior a 1930. Foi un museo singular, no senso de que a principios dos 70, poucas coleccións de arte contemporánea estaban expostas ao público (Rabúñal 2015). Ademais de exhibicións, pronunciábanse conferencias e proxectábanse películas. O Centro buscou recuperar a Memoria Histórica mediante a recollida da documentación e obra dos artistas rupturistas coa tradición artística galega, que foran interrompidos coa Guerra Civil e a represión. Tomouse como punto de partida desta renovadora colección, a obra de Castelao. A partir deses, o Museo Carlos Maside, traballaría por reconstruír a historia da arte galega contemporánea, recollendo no mesmo discurso integrador, á xeración esquecida polas institucións do Franquismo e os movementos posteriores. Ademais, presentou en Galicia por vez primeira obra de Picasso e Miró, entre outros moitos.

As políticas culturais levadas a cabo polo Estado en Galicia foron derivadas ás Deputacións Provinciais, en calidade de Delegacións Ministeriais. As artes plásticas pasarán a estar subordinadas aos intereses franquistas de construír un relato moderno e coherente coa realidade

occidental. Sendo ministro Villar Palasí, en 1969, renóvanse os comisarios de zona e os delegados provinciais da Dirección General de Bellas Artes, delegando as actividades cara as Deputacións. Xorde así a figura dos conselleiros provinciais de Bellas Artes. En Galicia, «óptase para a provincia da Coruña por Manuel Chamoso Lamas; en Pontevedra, por Xosé Filgueira Valverde; en Ourense, por Xesús Ferro Couselo, e na provincia de Lugo, por Alberto Basanta Ramos» (Fandiño 2015, 42).

Estes, encargáranse de promover actividades ou dar luz verde a proxectos nados da Deputación e os concellos. Xerárase así unha serie de modelos institucionais, Bienais e Trienais, orientadas cara un «oficialismo de “provincias”, resonancias folcloristas, fundamentado no costumismo, na pintura, e a figuración sintetista, na escultura» (Fandiño 2015, 42). A aparición da Bienal de Belas Artes de Pontevedra en 1969 non supuxo grandes cambios dentro do panorama artístico, xa que as sucesivas edicións serían bastante conservadoras. Esta, foi impulsada por Antonio Puig Gaité²² e José Antonio Campos Borrego²³ para producir imaxe e relato de promoción para o Ministerio de Información e Turismo, iniciouse polo «empeño na produción do relato oficial presente neste tipo de actos, que o Ministerio de Información y Turismo²⁴ vai desenvolver de forma similar por todo o Estado español» (Fandiño 2015, 43). O criterio do xurado era moi cuestionable, e estaban moi supeditadas ás políticas do Ministerio. Aínda así, enviaron obra numerosos artistas innovadores, que converxían co asentado panorama tradicional.

A selección das primeiras edicións, salvando as excepcións de rigor, proporcionáanos un escrutinio de repetidas alusións a un costumismo amable, sen estridencias e sen concesións a outras proposicións afastadas do marco convencional. Neste senso, é a propia bienal a que máis tarde —ao realizar un loable exercicio de revisión sobre a súa traxectoria— é quen de recoñecer a rixidez das súas formulacións no pasado. (Fandiño 2015, 44).

Nas décadas dos sesenta e setenta a vía académica seguía a predominar, mais comezaban a aparecer certas modificacións formais, xeralmente nos debuxos, xa non tan pautados pola academia. Os artistas comezaban a buscar inspiración na propia natureza, ou saltándose pasos das disciplinas académicas para a consecución da peza final. É que, escultores coma Acisclo Manzano ou Elena Colmeiro, amosaban claramente avances notables, coa introdución do movemento abstracto, onde se deu renda solta á creatividade e á improvisación azarosa. Miguel Anxo Rodríguez (2004) considera este momento, a aparición de escultores da talla de Silveiro Rivas ou Xosé Díaz Fuentes, un punto de inflexión para a xeración de escultores dos oitenta. Estarían caracterizados por ter unha maior consideración acerca dos materiais e o seu valor, e pola talla directa sobre o material,

²² Vicepresidente da Deputación e presidente da Comisión de Cultura.

²³ Delegado provincial do Ministerio desde o ano 1967.

²⁴ Que contaba cun Centro de Iniciativas e Turismo.

respectando as peculiaridades do mesmo. Materiais como a madeira ou a pedra, que aluden ao contexto tradicional galego, mais tamén se empregaban metais coma o ferro e o bronce, e diferentes cerámicas²⁵.

Dende os sesenta fíxose patente a irrupción na paisaxe cotiá galega dos materiais plásticos, de obxectos e compoñentes metálicos, bens de consumo, como transistores ou televisións, que rodearon os fogares dun escenario novo, tanto en obxectos como en materiais. A arte podía ser considerada por algúns artistas como unha esfera de actividade non utilitaria, e comprometida coas ideas de duración, memoria ou eternidade. (Rodríguez González 2004, 6).

Ao mesmo tempo que os escultores modernos se afastan da concepción tradicional de escultura, novos encraves de relación e creación artística xorden no territorio galego. A mediados da década de 1970 créanse na Coruña, da man de José Queimaran, Luis Bericua, Vari Caramés, un encrave cultural autoxestionado, un pub, O Patacón, guiado mais por una estética ou un gusto musical que precisamente por cuestións políticas, o que amosaba unha nova forma de socializar dende as súas paredes, as cales estaban completamente entregadas aos novos creadores. Os fundadores tiñan en común, a posmodernista cultura do surf, que segundo Deleuze, «reflicte que as novas formas de comprender o mundo daban lugar a unha nova vida cultural onde xa era máis que incipiente a globalización» (López Abel e Rodríguez González 2013, 112). Esta nova vida cultural estivo asolagada de experiencias colectivas autoxestionadas, sobre todo entre 1970 e 1984, caracterizadas por unha heteroxeneidade estilística, a precariedade e un carácter expositivo e divulgativo, illado do institucional²⁶.

A incapacidade das administracións para reflexionar apropiadamente sobre as condicións do público, constátanse no feito de haber establecido unha enorme patrimonialización no eido da subvención cultural, sen percibir o carácter común que a institución debe proxectar para ser realmente pública; ademais de tratar con desdén, cando non con aberto rechazo, aquelas prácticas sociocreativas máis radicais que en Bilbao, Madrid, Sevilla, Valencia ou Barcelona operaban completamente á marxe da administración. (Marzo 2017, 59)

²⁵ Podemos interpretar esta elección de materiais a partir dun certo determinismo do contexto, pero non sería o adecuado, xa que tanto o granito como a madeira, abundan e propios do rural galego, mentres que os materiais industriais, como as resinas ou aluminio, son máis caros e difíciles de conseguir, polo pouco peso da industria galega. Aínda que autores como Leiro, ou Silveiro Rivas, xa os empregaban nos setenta, e outros como Manolo Paz, que xa empregaba o formigón, e sen embargo foi recoñecido polo seu traballo con materiais clásicos.

²⁶ Un distanciamento que non faría máis que consolidarse tras a Instauración da Xunta de Galicia e as súas políticas culturais.

Os setenta foi unha época fervente en creación²⁷, a pesares de que as actividades emprendidas, en numerosas ocasións eran freadas pola censura imperante. Existía unha ilusión afanosa por modernizar a vida cultural, que coincidiu coa Transición. Este período, marcado por unha vontade democrática a nivel nacional, propiciou a aparición de cambios políticos e culturais, que levaron a sacar a arte á rúa. As primeiras grandes exposicións de escultura ao aire libre foron na praza da princesa de Vigo, dende 1966, e na Coruña tamén se materializaron nos anos setenta. De xeito paralelo, nas marxes do relato, o alemán Manfred Gnädinger comezaba a introducir no contexto galego as praxes do *land art*, creando un xardín-paisaxe en Camelle.

Entre as grandes exposicións de escultura ao aire libre, a de 1974 promocionada por Silveiro Rivas no parque do Castro en Vigo, destacou entre o resto ao conseguir atraer a un prestixioso elenco de artistas, que contribuíron a impulsar a renovación estética. Segundo María Luisa Sobrino, tal e como recolle Miguel Anxo Rodríguez (2014), a exposición de Monte do Castro de 1974, supuxo un antes e un despois na arte pública galega, xa que por primeira vez, se exhibían ao aire libre obra de artistas de fóra do País, coma Martín Chirino ou Eduardo Chillida, o que permitía contraponelas in situ ás obras galegas, dando un paso máis á superación da tradición do monumento sobre peana. Nesta atmosfera de renovación escultórica fórmase en 1977 a Asociación de Escultores Galegos, coa intención de comezar a formar unha Escola de Escultura Galega. Na exposición realizada no Monte do Castro pola Asociación de Escultores Galegos, as obras:

continúan e renovan a tradición, que non quere dicir destruíla. Envoltas na innata imaxinación do galego estamos vendo estas formas e estruturas sensíbles, conquistadas na vocación amadurada dos bronzes, granitos, mármore, terracotas, ferros, cobres, madeiras, escaíolas e poliésteres. Son preto de cen obras que van dende os figurativos cos seus temas clásicos da vida galega, cos seus cristiños asencias, as diversas interpretacións do núcleo formalista deica as pezas do surrealismo. [...] Acudiron a esta primeira chamada os escultores residentes na nosa Terra e outros que viñeron de Arxentina, París, Vascongadas, Barcelona, Illas Canarias, todos eles unidos na linguaxe común das formas. [...] Son preto de cen obras. (Alonso 1977)

Sen dúbida, a labor do Laboratorio de Formas e o grupo empresarial O Castro/Sargadelos, moi activo e con peso na década dos oitenta, configurou unha forma de contribuír e incentivar a cultura galega sen parangón. Moi unido á vontade de recuperación da vangarda galega, pretendía recuperar o debate e os encontros experimentais, cos encontros de verán de Cervo, Lugo. Existía consciencia

²⁷ «En Ribadeo nace a asociación Francisco Lanza, en Viveiro Sementeira, Castelao en Monforte de Lemos, Avantar no Carballiño, Os Cabaceiros en Maceda, Breogán en Ourense, O Eixo en Compostela, Afonso Eans en Negreira, Alexandre Bóveda na Coruña, Medulio en Ferrol, Lumieira en Carballo... E así ata medio cento de sociedades, algunhas delas de carácter tradicional, que se incorporan ao labor galeguizador» (Caamaño, 2012: 19).

da precariedade e carencias da vida cultural, ao non haber un camiño a seguir para avanzar na estética nin espazos institucionais para promocionar.

A racionalidade neoliberal necesita dun suxeito cuxa vida enteira estea posta a producir. Deste neosuxeito, [...] espérase que sexa empresario de si mesmo, que governe a súa vida en base á competición, o risco, a aspiración a sacar o máximo proveito a cada situación e que asuma enteiramente os posibles fracasos na emprendeduría como propios. [...] No novo modelo económico, a economía deixou de ser unha esfera distinguible do resto de esferas ou ámbitos sociais para estenderse ao conxunto da vida mesma. (Aliaga e Navarrete 2017, 15)

Nesta época, os artista puideron innovar máis, ao comezar a crear e expoñer obra co apoio das galerías. «Xa non se dependía dos encargos de institucións, senón que [a arte] era creada con liberdade para ser exposta en galerías. Acisclo Manzano, Buciños, Silverio Rivas, Mon Vasco, Luis Borrajo, Ignacio Basallo son bos expoñentes desta nova situación. Son precisamente os escultores que propiciaron ou deron o salto cara á abstracción e a utilización de novos materiais» (Rodríguez González 2004, 352). A pesares de que os artistas continuaban a subsistir cos encargos institucionais, nos anos setenta xa tiña cabida una nova vía galerística e mercantil, con maior liberdade de expresión, con linguaxes máis modernas e innovadoras e obras que ían destinadas en moitos casos a clientes privados en Galicia e fóra da Comunidade.

As caixas de aforros, entre as que destacan Caixa de Aforros de Vigo e Caixa de Aforros da Coruña, foron importantes porque comezaron un labor de coleccionismo artístico, ademais de propiciar a divulgación da arte moderna. Caixa de Aforros de Vigo foi a primeira en realizar exposición nos sesenta e setenta en Vigo, para despois adquirir obra. Foi conformando una colección. En paralelo, as galerías comezaron a aparecer

nas cidades de maior poboación e máis dinámicas: as primeiras foron Foto-Club, en Vigo nos anos corenta [A pioneira, con exposicións de Camilo Nogueira xa nos anos corenta, ou Failde en 1951], Velázquez e Novecento, tamén en Vigo. [...] A partir dos sesenta Mestre Mateo [que permitiu a pintores coma Cabanas, entrar en contacto coa pintura e os artistas do momento], Ceibe, Giannini e Os Arcados en A Coruña; Arco da Vella en Lugo; Ánfora, Albatros e Altamira en Pontevedra; Matisse, Anue e Torques en Santiago, Souto en Ourense. (Rodríguez González 2004, 350).

Eran as primeiras galerías de arte²⁸ que, sen axustarse ao modelo mercantilístico de galería da actualidade, xa actuaban como salas de arte de carácter privado, tratando de crear e consolidar tecidos mercantís.

²⁸ «As pioneiras salas de arte Grido, en Compostela, fundada en 1973 por Ventura Cores e García- Bodaño, e Mestre Mateo na Coruña, patrocinada polo arquitecto José Ramón López Calvo. Tamén —e aquí hai tamén pubs, librerías e

Neste período, aparecen grupos coma Cómico do Castro (1972), Sisga (1973), A Carón (1975) e A Galga (1977). Todas estas prácticas emerxentes e alternativas dos anos setenta comparten varios trazos comúns, entre os que destacan o contexto precario no que se sitúan, a inexistencia de espazos específicos para levar a cabo as súas accións, e a súa relación e xenerosidade con outras comunidades que están próximas. Eran partícipes dunha transformación política, cultural e social, que experimentaba a cidadanía, onde a acción colectiva era un instrumento para renovar as experiencias artísticas. Estaban fementos por probar cousas novas. Segundo Ánxeles Penas, “estábanos afogando, había que romper coas estruturas sociais, había que facer cousas novas, manifestarse” (Taxes 2019). Mais, segundo Xavier Seoane, tal e como reflicte a obra feita no Grupo de Cómico do Castro, non estaban preocupados pola propaganda e a arte sociopolítica, a súa vontade era somerxer a arte nos procesos da vangarda, para crear un contexto novo (Taxes 2019). Segundo Xavier Correa Corredoira,

vivíamos entre os últimos estertores do franquismo e a entrada en algo que pensábamos que ía resultar máis libre e democrático. [...] Eramos libertarios, anarquistas. Había un compoñente diosníaco moi forte, tanto coas drogas como coa sexualidade ou a música. Iamos aos concertos de rock. (Barro 2005, 47)

Esta cohesión, solidariedade social²⁹, é inherente á carencia de recursos á que estaban sometidos. Sen embargo a pesar desta carestía, moitos deles terminarían por ser profesionais de referencia décadas despois. Este é o caso do Grupo Artello, fundado en Vigo no ano 1978 por Ernesto Chao e Antonio Durán "Morris", aínda en activo, e tamén do Grupo Antroido de Compostela (1974-1985), fundado por Roberto Vidal Bolaño, Xaquín García Marcos e Laura Ponte, que será o primeiro grupo galego en profesionalizarse. O teatro galego, sen embargo, aínda vai ter que percorrer novos camiños a partir de 1984, xa que foi o momento no que se creou o Centro Dramático Galego, e tamén da aparición da TVG, polo que cada vez existían máis camiños profesionais, e porén, menor participación nos grupos independentes.

En pintura, escultura, poesía experimental ou cómic estes grupos compartían a ilusión de renovación, do impulso informal sen regulamentos internos e protocolos. Eran moitos os artistas que trataban de loitar para una renovación o ruptura das linguaxes difundidas entón por Galicia. Por exemplo, na Coruña, Cabanas e Correa Corredoira

aproximáronse aos estilemas do conceptualismo cando xa se apagaba. Pero, surreal ou realista, o que aquí pegaba era a figuración. O Tarot de Correa, do ano 1976,

comercios— Ceibe, Giannini, Torques, Citania, Arco da Vella, Souto, Van Gogh, Altamira, Adro, Sargadelos, Arboreda, Arabesque, Playa Club, Lume, Novo Arte, Catro, Fratelli, Paraíso Perdido, Modus Vivendi. Cita tamén o secuestro e vandalización da cabeza de bronce de Picasso realizada polo artista Pablo Serrano» (Rabúñal 2015, 55).

²⁹ Para estar no grupo «valorábase a xente con imaxinación, alegría, disposición, con ideas independentes, que non se conformaba co pensamento pequeno burgués que aceptaba a realidade a pau seco. Queríamos potenciar a vida. Éramos contraculturais» [Xavier Correa Corredoira] (Barro 2005, 47).

sintetiza esa sensibilidade común ao Fato Ounirista Galego (Kukas, Méndez, Anselmo, Yayo Cabezas), ao primeiro Paco Pestana, aos que facían cómic, o Colectivo da Imaxe, Rompente, a Galga e moitas outras iniciativas colectivas estudadas na exposición *O lado da sombra* (Fundación Luis Seoane, 2005). (Rabuñal 2015, 54)

Nalgún destes grupos, como Sisga, había unha preocupación estética importante e una vontade de renovar as linguaxes. Era evidente a existencia dunha preocupación pola dimensión máis social da arte, e nos xeitos nos que esta se difundía existe un interese de renovación real (López Abel e Rodríguez González 2013). O grupo Sisga estaba formado por artistas que conformaban un grupo periférico moi heteroxéneo, capitaneado polo pintor Fernando García Varela, con nomes como: Tino Rodríguez, Tomás Rures, Xosé Espona, Federico Barranco, Klaus Stiernerling, Permuy, Ignacio Ferrari, Eduardo Grandío, Xaime Cabanas, Gonzalo Viana e Bea Rey, que compartían un interese por afondar nas cuestión sociais. «No ámbito formal, o colectivo defende neles as tendencias da Nova Figuración, sen desbotar. as abstraccións líricas (Federico Barranco) ou xeométricas (Bea Rey, Klaus Stiernerling)» (Taxes 2019).

En moitas das súas exposicións teñen lugar mesas redondas, debates e talleres sobre arte. Trataban de tomar posición cunha arte comprometida, e de popularizar as vangardas. Tiñan un fondo interese por baixar do elitismo no que se atopaban ás artes plásticas no contexto galego. Isto levoulles á creación duns gravados, nunha carpeta, xa que era un medio de transmisión ou unha forma de produción artística facilmente reproducible e colectiva, cun custo moi baixo, o que posibilitaba que se expandise máis a súa difusión. O esvaecemento de Sisga (Taxes, 2019) cadra con *Iniciativas de Cultura Popular*, onde García Varela e Gonzalo Viana cooperan «pintando paredes nunha nova Misión cultural e artística por barrios, muros e espazos desatendidos e degradados» (Rabuñal 2015, 54), xunto con outros creadores coruñeses.

En 1975 comenzaba a funcionar o Grupo Experimental de Arte A Carón, pioneiro nas accións en grupo e *happenings*, na procura dunha achegamento á sociedade, en especial aos grupos marxinados (Taxes 2019). Un colectivo formado por autores coma Xavier Seoane, Francisco Taxes, Ánxeles Penas, Alberto Carpo, como artista aglutinante, Chelin Luis, ou Mon Vasco, entre outros. Dende os seus inicios foi concibido coma unha ferramenta imprescindible para poder achegar a arte a diferentes colectivos que sempre foron marxinados pola sociedade. Ás reunións doutro dos grupos, La Galga, de 1977, tamén acode Mon Vasco³⁰, xunto cos pintores Xaime Cabanas, Chelin, Correa Corredoira, Xoti de Luis e César Otero, ao que despois se unirán outros como Pepe Galán, Fermín Encinar, Demetrio González, Manuel Rivas, Francisco Taxes ou Xavier Seoane.

Galga expresa unha grande diversidade formal e unha notábel provocación a prol da liberación das artes e da vida cotiá. Este espírito provocador, de desafío,

³⁰ Quen exercía o labor de dirixir habitualmente.

maniféstase xa no apropiacionista anagrama do grupo, baseado no galgo dunha popular casa de folios. No plano obxectual, o grupo explora a figuración, a abstracción e o minimalismo; no plano conceptual, performance, montaxes e instalacións individuais ou colectivas de *land art* ou arte povera sitúan a Galga na vangarda da arte galega. (Taxes 2019).

Este colectivo multidisciplinar levou a cabo moitas innovacións nas súas praxes artísticas, ao aproximarse á arte procesual e á arte de acción. Tiña un espírito moi provocador, tanto a nivel obxectual, con abstracción e figuración, mais tamén no conceptual, con montaxes e performances.

Fernando Mon sentencia que en 1975 existía unha «espléndida actualidade da arte en Galicia, tanto en termos absolutos como relativos» (Rabuñal 2015, 55), e Anxo Rabuñal (2015) apunta a que Galicia non estivo illada a nivel cultural, polo menos a mediana e alta burguesía, xa que foron introducidas con éxito as correntes de pensamento e estética contemporáneas.

A partir de 1975 as asociacións continuaron a xeira de traballo e embarcáronse en novas singraduras como a celebración do 25º cabodano da morte de Castelao, o Concurso Nacional de Poesía O Facho (1978), o Concurso de Contos de Terror Edral (1983) ou o Concurso Nacional O Facho de Cómic para nenos (1980). A transición non mudaría radicalmente a situación, pero posibilitou a loita política que xa estaba no agromar do asociacionismo e abriu novas fronteiras en que seguir batallando para construír un país con identidade propia. (Villanueva Gesteira 2012, 52)

As confrontacións existentes entre os artistas da atmosfera viguesa, non se viron aliviadas coa morte do Ditador, senón que este feito incentivou as súas divisións xa que deixaron de estar abranguidos baixo a etiqueta antifranquista. De feito, xusto en 1977, a Asociación de Escultores Gallegos organizou unha exposición na que participaron artistas de estética máis conservadora ca dos que concorreran ao Monte do Castro (Rodríguez González 2004).

Coa transición e a aceptación da constitución de 1978, Galicia participa dun proceso de descentralización que permitiría que acadase certas doses de autogoberno. Entra na etapa preautonómica, (1979-1981) onde UCD se erixe como forza política máis relevante, e configura o marco constitucional e legal da autonomía galega (Lage 2012). Coa aprobación do Estatuto de Autonomía en 1981, o goberno galego pasaría a estar encargado da defensa e promoción dos valores culturais do pobo. E este compromiso foi materializado a través da Consellería de Educación e Cultura e outras institucións coma o Consello da Cultura Galega, órgano asesor e consultivo creado en 1983, “independente” da administración comunitaria.

Durante a década dos oitenta, consolidáronse as institucións culturais públicas como o Consello da Cultura Galega, impulsouse a Real Academia Galega e créase a CRTVG, mais non se potenciou a aposta pola participación social, pola «sociedade civil cultural» (Lage 2012, 122). Acádase unha melloría na situación do galego, xa que se establece a cooficialidade entre o galego

e o castelán. Promúlgase a Lei de Normalización Lingüística, recoñecendo o galego como lingua propia de Galicia e das súas institucións, ademais de oficial en todos os niveis do ensino. Fúndase a Real Academia Galega e o Instituto da Lingua Galega, quen terminarán por conseguir unha normativa para o idioma no 2003. É unha época na que se introduce o debate entre tradición e modernidade, convértese en estratéxico na formulación das políticas culturais.

A busca dunha nova modernidade plástica, marcou o relato institucional que se fixo en Galicia dende a década dos 80, por parte da administración autonómica. Buscou o achegamento das tendencias internacionais mediante unha modernización das linguaxes plásticas. Por suposto, o discurso identitario de tradición e modernidade, foi o que lexitimou as políticas culturais que artellaron as actividades de dinamización ideadas pola administración (exposicións, bolsas e publicacións). Salientábanse a mestura entre a esencia plástica que concordaba co nacionalismo cultural, a arte galega, e as linguaxes internacionais (abstracción, expresionismo).

Foi Xosé Antón Castro, comisario e director da sección de Artes Plásticas da Dirección Xeral de Cultura da Xunta de Galicia nos anos oitenta, quen proporcionou os textos principais que argumentarían esta nova lectura da arte galega, a partir dun achegamento a conceptos como o de *genius loci*, que entroncaba co discurso posmoderno, e dunha decidida vontade de fusionar a busca de linguaxes contemporáneas con elementos distintivos da cultura propia. (Rodríguez González 2015, 24)

De 1981 a 1987, Fernández Albor, no seno de Alianza Popular, coordina unha administración con graves déficits en crecemento. A saída do partido do vicepresidente, Xosé Luis Barreiro, xunto con outros deputados, provoca una crise política que deixa ao goberno bloqueado e sen iniciativa, ata a moción de censura (Lage, 2012). Tras a moción de censura de 1987, unha coalición tripartita gobernaría Galicia, PSOE, Coalición Galega e Partido Nacionalista Galego, con González Laxe á cabeza. Unha formación que duraría apenas dous anos. A cultura será moi importante para lexitimar as accións políticas e ás institucións autonómicas, dende Fernández Albor, chave para construír a nova identidade simbólica da Autonomía de Galicia.

Segundo X. Seoane, (1990) en *Revisión dunha década. 1978/1988*, nos oitenta comeza unha nova época para a arte galega. Xurdiu «un novo espírito na arte galega: o espírito de Atlántica, un momento de entusiasmo, paixón e resposta por parte dun colectivo que cría que quedaba moito por facer» (Sobrinho Manzanares 2009, 35). Estase a reinventar a imaxe da propia comunidade, gañando en apertura e liberdade creativa. Xorde un movemento artístico con epicentro en Vigo, que rexenera o ambiente de toda a comunidade. O Grupo Atlántica³¹, apoiado polo coleccionista Román Pereiro,

³¹ Atlántica foi «un momento vangardista. Queríamos facer do noso espazo vital o centro do mundo e esa era a actitude universal que tiñamos os artistas. Reimundo Patiño dicía que, no tempo da posguerra, cando atopaba a reprodución en branco e negro dun Picasso ou un Van Gogh era unha festa. Despois a festa era cando aparecían en cores. Naquel momento eran máis difícil achegarse á arte, precisaba dunha actitude activa. Vixiábamos o que podíamos e a viaxe a

e impulsado por artistas de diferentes xeracións, comparte a vontade de traer a Galicia as correntes internacionais e visibilizar as novas tendencias.

En Atlántica³², segundo Xosé Díaz, “a concepción é do núcleo vigués, mais a estratexia global crease entre o grupo vigués e o coruñés” (Taxes 2019). Segundo Correa Corredoira, Guillermo Monroy foi o primeiro vigués en ver “o potencial da xente de Galga” (Taxes 2019). Consolidárase coma un núcleo a partir do cal se establecería o novo relato institucional de arte galega. Nado a partir da colaboración entre artistas do territorio galego, e artistas emigrados a Madrid. Existiu un tecido asociativo galego fóra do territorio da Galiza, no que o estudantado xogou un papel moi relevante. A formación de Atlántica é un claro exemplo da relación directa entre os artistas galegos de dentro do país e os de fóra. No caso de Atlántica, os contactos dirixíanse cara Madrid³³, coa Agrupación Cultural Lóstrego (1974) e a Irmandade Galega (1976), con Antón Patiño, integrante do Grupo Atlántica e Xosé Manuel Pereiro. Ambas asociacións finalmente foron fusionadas Irmandade Galega-Lóstrego (1982-1986). Compartían os mesmos intereses políticos e culturais, herdeiros de xeracións anteriores coma o Grupo Brais Pinto, antes mencionado. Estas permitían espallar a cultura galega e promover as relacións entre galegos emigrados. Amosaron unha vontade nacionalista a prol do autogoberno da Galiza. Para desenvolver a súa actividade, usaron espazos como a librería/galería Sargadelos, e locais onde levaban a cabo representacións teatrais (con elaboración de escenografías pintadas), conferencias, exposición, recitais, música, danza e incluso venta editorial. A linguaxe plástica dos membros de Atlántica:

supuxo [...] unha irrupción xeracional, un revulsivo, unha certa catarse que rompeu a atonía e carencia de ambición e de debate no seno da nosa arte. Conectou co panorama internacional, nunha actitude de anti-isolacionismo e anti-providencialismo, introduciu novas tendencias, e -o que é moi importante- proxectou no exterior a nova arte de Galiza, datando unha nova imaxe, renovada e de impacto. (Seoane 1990, 18-19)

Como recolle David Barro (2005) en *Voces de Atlántica*, os artistas de Atlántica non conformaban un grupo homoxéneo, senón que o movemento era unha plataforma a través da cal artistas do

Nova York foi unha máis. Sempre se subliñou a súa importancia. No eido da cultura non hai unha aventura que non teña unha viaxe fundacional e aquela foi a de atlántica» [Antón Patiño] (Barro 2005, 165).

³² «Atlántica non é unha escola, afortunadamente. E librenos diso o demo. É, en todo caso – se nos empeñamos en catalogala- un movemento, un espírito, unha vocación de presenza. Pretende constituírse esencialmente como un colectivo humano e plástico xeracional e en marcha. O marabilloso da súa actitude é o seu dinamismo, a súa vitalidade, o seu alento esperanzado nun momento en que a cultura de Occidente adoece de esgotamento. [...] Librenos o demo, pois, de consideralos unha escola, de canonizar- palabra fóra de tempo, daquel e deste- a súa expresión artística, pero librenos tamén de non recoñecer o que supuxo de renovación e de forza na plástica galega contemporánea» [Xabier Seoane] (Barro 2005, 13).

³³ O mesmo acontecía en Barcelona, coa Irmandade Democrática Galega (Guarriarán 2012).

informalismo, expresionismo abstracto, xestualismo e outras correntes, conseguían chamar a atención a nivel estatal, e afianzar a súa carreira artística. Segundo Xavier Seoane,

O artista galego dos oitenta posúe, pois, unha voracidade universal, coa inquietude e o entusiasmo como cabalos de batalla, e un fondo desexo de [...] coñecemento, [...] que parece superar as antinomias de Tradición-Modernidade, a do Local-Internacional ou da Abstracción-Figuración, no marco dun debate, apresurado, confuso e contradictorio, moi marcado polo post-modernismo e a presunta morte da modernidade. (Seoane 1990, 25)

Nos primeiros anos dos oitenta, prodúcese unha «desinhibición e liberdade en todos os ordes, da exaltación do instintivo, corporal e primitivizante» (Seoane 1990, 13). Un ano despois, nace a Sección de Artes Plásticas da Xunta de Galicia, coa finalidade de mellorar e crear un mecanismo que potencie e regule algunha das interacción existentes entre a sociedade e o mundo artístico. Sen dúbida, foi imprescindible e útil para que se conceptualizaran proxectos coma a posterior creación dun Centro de Arte contemporánea, axudas e financiación á produción, ou diferentes mostras. Aínda non aplicadas hoxe en día. Pola contra, hai que destacar a creación da Lei 11/1984, "Lei relativa os traballos de dotación artística en edificios e construcións públicas da Comunidade Autónoma de Galicia", lexislada no mandato de Fernández Albor, e publicada no DOGA o día 26/01/1985, seguindo modelos internacionais, que estaba destinada ao financiamento de diferentes intervencións artísticas no espazo público³⁴. Foi na década dos oitenta cando en case toda Europa aumentan as inversión e se lexisla para que se oriente a política estatal cara as artes, no referido ás disposición orzamentarias (Sobrinho 1999). A figura do un por cento cultural, a reserva dunha porcentaxe no gasto dunha obra pública, destinaríase a traballos de creación artística, “para compensar as chapuzas do urbanismo franquista condescendente coa especulación e o uso privado de espazos que se apartaban do uso colectivo” (Innerarity 2006, 96).

A efervescencia cultural iniciada na década anterior, nesta comezou a solidificarse. A principios da mesma, teñen lugar diferentes exposicións do grupo Atlántica, que contribúen a este feito. Aparece a primeira exposición itinerante en Galicia, *Encontros no espacio*, mostra de escultores galegos como Leiro, Paco Pestana, Ramón Conde ou Manolo Paz, expostas nas prazas

³⁴ Tamén coñecida coloquialmente como a “lei do un por cento”, debido a que para obras cun orzamento de entre cinco e dez millóns de pesetas, asignaríanse cen mil pesetas para dotación artística. Isto potenciou en grande medida a instalación de esculturas nos distintos espazos públicos da cidade, que sen o padroado público non tería sido posible. Segundo o Real Decreto 2832/1978, do 27 de outubro, recollíase que “No orzamento de todas as obras públicas financiadas polo Estado deberá figurar unha partida, equivalente ao un por cento daquela, destinada á realización de obras artísticas, decoración, adorno ou adorno, ou a lograr a plena integración das mesmas no seu medio natural, [coa intención de] evitar que a execución das obras supoña un deterioro desta ou poña en permanente contacto, na medida do posible, á sociedade española coa arte do noso tempo”. En Galicia, nos anos oitenta, a normativa estatal engádese á autonómica, pola Lei 11/1984, do decembro, relativa aos traballos de dotación artística en obra pública da Comunidade Autónoma Galega, derogada e revisada no artigo 119 da Lei 5/2016, de 4 de maio, do patrimonio cultural de Galicia.

das cidades. Ademais, numerosas actividades no espazo público, coma exposicións escultóricas nas murallas de Lugo, en 1982 e 1983, ou *Dimensións Atlánticas*, celebradas en 1984 e 1988, baixo o apoio da Universidade Internacional Menéndez Pelayo. A galería ou espazo cultural Gruporzán³⁵, aberta en 1985 na rúa do Orzán (A Coruña), cun centenar de asociados, non só posuía estratexias de mercado, senón que mantiña a idea de divulgación iniciada nas exposicións ao aire libre da Praza da Princesa, con diversos obradoiros artísticos. A súa estratexia mercantil e divulgativa, concretoouse posteriormente na Asociación Local de Artistas Plásticos da Coruña (Taxes 2019). Esta experiencia é un síntoma da intensa actividade de grupos da Coruña, xa iniciada nos setenta.

Mais nesta década, lonxe do ritmo e das pautas marcadas polo colectivo Atlántica, comezaban a aparecer en escena artistas innovadores e achegados ás tendencias neoconceptuais, en boga a nivel internacional, coma Jorge Barbi, ou a celebrarse festivais coma o de *Poesía del Condado*, en Salvaterra do Miño, en 1985, onde poesía e arte se xuntaban, da man de artistas das marxes. No paso da década dos oitenta aos noventa foi cando se definiu a nova escultura galega contemporánea, adscribíndose con retraso ás tendencias establecidas por Norteamérica, e certas metrópoles europeas dende os sesenta.

Persoas como Pilar Corredoira e Xosé Antón Castro, foron en moitas ocasións, os dinamizadores de iniciativas nadas dende a Xunta, para o apoio ás artes plásticas (Rodríguez González, 2004: 90). Este impulso de viraxe dos camiños da creación galega, estivo vencellado as políticas de apoio de concellos e institucións, para dar forma a grandes exposicións ata o momento inexistentes, xa que nas pasadas décadas, a relevancia a tiñan as grandes mostras colectivas, coma *Encontros no espacio. Imaxes de Galicia desde os 80* (Santiago, 1984); *Vigo. Porto atlántico* (1986); *Litoral* (A Coruña 1986); *Dimensións atlánticas* (A Coruña, 1988), etc... (Rodríguez González 2004, 90). Xa a finais dos oitenta, os novos protagonistas a nivel de produción de obra foron os concellos, con iniciativas políticas de embelecemento do urbanismo dos viarios públicos.

Xa en 1983 o Concello de Ourense pretendía crear no parque do Posío, na capital, un Museo de Escultura ao aire libre:

onde haberá obras de artistas desta provincia. As xestións para a instalación de dito museo, xa foron iniciadas co alcalde da cidade, que deu o seu apoio e aprobación á idea. As obras serán instaladas na Alameda do Concello e contarase con cerca dunha veintena delas. Entre outras que está previsto montar figurarán obras de Faílde, Buciños, Acisclo Manzano, Baltar, Xosé Cid, Piñeiro e outros artistas, tanto da capital, como da provincia. (La Voz de Galicia, 10/4/1983: 34)

³⁵ «Até o seu peche en 1988, Gruporzán acolle corenta exposicións, obradoiros de gravado, conferencias, concertos, presentacións literarias e recitais poéticos. Paralelamente, organiza mostras e diseña catálogos para diferentes institucións públicas (Xunta, UIMP...). En 1987 e 1988 visita ARCO. Gruporzán cesa a súa actividade en xaneiro de 1989 co envío dunha carta aos socios na que se laia ante a inexistencia dun mercado artístico digno, o desleixo dos poderes públicos, a falta de sensibilidade dos políticos, a estulticia do que chama crítica oficial, o desinterese ea vulgaridade da prensa local ou a falta dun centro. de arte contemporánea galega que contrarreste o centralismo español» (Taxes 2019).

Mais o Concello de Ourense desentendeuse do proxecto³⁶, incluso tras conceder unha cantidade inicial de un millón de pesetas aos escultores, deixando pasar a oportunidade de crear o primeiro museo de escultura ao aire libre de Galicia³⁷ (*La Voz de Galicia*, 2/10/1984, 29/11/1985, 12/8/1986).

De feito, anos despois, en 1986, unha serie de artistas galegos reclamaron un monte para poder convertelo en Museo de Escultura ao aire libre. «Firmaron Silveiro Rivas, Francisco Pestana, Francisco Leiro, Ignacio Basallo, Manolo Paz, Jorge Barreiro, Xosé Antón Castro, Mariña Toba... “pretenden que o monte-museo sexa un lugar público de cultura no que teñan cabida todo tipo de manifestacións artísticas. Haberá de ser- din no manifesto- un santuario de peregrinación á escultura, un lugar sagrado onde o espazo intervindo sirva de reflexión metafísica. [...] Poñemos o monte-museo como zona neutral de pactos en estado de guerra, refrendo da paz duradeira, morada dos deuses galegos que habitaron noutros tempos os espazos marítimo-rurais e as pedras, e fixeron posible a antropoloxía diferente que hoxe define aos nosos creadores» (*La Voz de Galicia* 12/08/1986, 14).

Revisando os non-lugares das cidades contemporáneas, espazos anónimos carentes de identidade segundo Marc Augé, confórmanse programas para reforzar a identidade de novas zonas urbanizadas. «Presionadas pola acción cidadá e a conveniencia política, todas as grandes cidades comezaron a prestar atención ao espazo público e a coidar a súa imaxe cultural. Remodelando rúas e prazas e encargando fontes e esculturas a artistas contemporáneos, pretenden dignificar certos espazos públicos que antes tiñan un carácter emblemático, dando unha imaxe limpa e moderna a conxuntos urbanos degradados ou que ofrecían un aspecto desfasado» (Maderuelo 2000, 35-36). As políticas culturais conduciron cara a creación de grandes programas nos que a escultura tiña o papel máis importante para facer atractiva á cidade, ademais de actuar coma elementos de ordenación e significación urbana, de gran escala. Entre eles, polas súas colosais proporcións, ás que non se enfrontaran ata o momento, destacan a *Porta do Atlántico*, de Silveiro, ou o *Sireno* de Leiro.

³⁶ Ignacio Basallo autoexcluíuse do proxecto do Museo de Escultura da Alameda. Segundo as propias palabras de Ignacio Basallo: “penso que a cidade de Ourense ten coñecemento de todos os pormenores de esta idea, xa que os xornais, tanto falados como escritos, levan dando, dende as derradeiras semanas a evolución do tema con todo luxo de detalles. O motivo da carta ven relacionado coa aparición da miña fotografía, feita sempre antes de comezar as conversas, cando aínda non se expuxeron as diferentes opinións. Imaxe bastante irreal. [...] Dende o comezo das conversas, estas desenroláronse dun xeito unilateral alcalde-escultores, parece ser un trámite de dubidosa legalidade. O paso dos días, danme aínda máis datos contraditorios, como son as opinións do conselleiro de Cultura, motivadas a raíz da inauguración dun monumento. Se todos os feitos se desenrolaron en plena campaña electoral por un candidato oficial á Alcaldía de Ourense, a min, polo menos, dame que cavilar. [...] Quede claro desinto da forma, non do fondo. Acepto sen vacilacións, facer Museos de escultura ao aire libre ou calquera outro xeito de facer chegar a escultura aos cidadáns, agora ben, dubido que sexa este o tempo e o momento” (*La Voz de Galicia*, 7/5/1983: 28).

³⁷

4.2. CONSOLIDACIÓN DAS POLÍTICAS CULTURAIS: MUSEOS E GRANDES EVENTOS (1990-2000)

Manuel Fraga Iribarne chega á presidencia da Xunta de Galicia en 1989. Durante as súas maiorías sucesivas, catro lexislaturas ata o ano 2005, faise notoria unha utilización política e turística da arte. A do PP destes anos foi unha política de centralización da cultura, xa que se dirixía a afianzar a súa capacidade de control sobre os demais axentes da vida cultural galega» (Lage 2012), cunha Consellería de Cultura cunha gran cantidade de recursos económicos, onde se apostaba polos eventos visibilizadores a nivel internacional.

«En torno ás decisión e recursos manexados pola [...] administración central [galega], as Deputacións Provinciais e as Caixas de Aforros, artéllanse as estratexias e movementos dos restantes actores presentes na política cultural [...]: asociación e fundacións culturais, creadores, asociación profesionais, concellos, institución coma o Consello da Cultura Galega ou a Real Academia Galega ou entidades como AGADIC. Resulta especialmente ilustrativo constatar a limitada presenza e o papel periférico, tanto do Ministerio de Cultura como da UE» (Lage 2012, 134).

A inicios da década dos noventa aínda non existía un diálogo constante e efectivo entre administración e creadores, polo que os proxectos culturais tampouco foron definidos cun criterio coherente ás vontades dos mesmos, senón que amosaban un alto grao de control, impropio da democracia. As políticas dos grandes eventos, moitos marcados coa etiqueta “atlántica”³⁸, comezaron a ser cuestionadas polo lado escuro que posuían as axudas e a promoción nada das institucións. O papel xogado pola Xunta nas políticas culturais foi abafador. Isto foi debido á necesidade política que había de xustificar e materializar esa nova liberdade de competencias. Porén, as pautas institucionais marcadas impulsaron o idioma e os símbolos da comunidade, realizando exposicións baixo a etiqueta “atlántica”, en consonancia co afán de modernidade que había en España e os discursos da postmodernidade.

Nos nosos primeiros 10 anos de vida 1983-1993, a Xunta levaría a cabo un intenso programa de promoción, a través de bolsas de apoio á creación, de exposicións, a falta de espazos propios adecuados para a presentación de arte contemporáneo. O traballo da Xunta en materia de promoción é visibilizalas por medio de exposicións colectivas que case sempre se centraron nas novas figuras que estaban captando a atención da crítica das galerías. (López Abel e Rodríguez González 2013, 136-137)

³⁸ O nome escollido simbolizaba, para Antón Castro, «non só a defensa «atlantista» da especificidade antropolóxica e formal, marcada polo horizonte cultural do Océano, senón tamén a apertura estética a tódolos países bañados polas súas augas, dende a mirada nórdica e romántica dos expresionistas [...] Despexaba os anacos dunha Galicia marítimo-rural que respiraba, de golpe, os mesmos síntomas de calquera cultura postindustrial europea. Mais entón ese desexo foi expansivo á nova imaxe dun país que comezaba a deixar de lado a esclerose da endogamia dunha cultura ruín, momificada as entrañas dos dirixentes políticos e intelectuais que a impuxeron ata entón» (Castro 1986, 53).

En 1990 culmina o proceso de creación de novas universidades en Galicia, coa aparición das de A Coruña e Vigo, esta última con campus en Pontevedra e Ourense. A nova presenza da Facultade de Belas Artes de Pontevedra³⁹, a cal supuxo un punto de inflexión na formación de artistas na comunidade, xa que por fin existía un centro de formación superior, o que permitiu que os artistas galegos non se viran obrigados a emigrar cara outros lugares, coma Madrid ou Salamanca, para complementar a súa formación. Nestes dez anos foise consolidando o nivel e a importancia das galerías, pero non unha rede sólida de coleccionismo e mecenazgo.

No eido universitario, cabe destacar a labor do Departamento de Historia del Arte da USC, levada a cabo pola catedrática María Luisa Sobrino, autora de libros como *Escultura contemporánea en el espacio urbano: transformaciones, ubicaciones y recepción pública* (1999) e *A arte nos espazos públicos* (2000), a partir das cales se comezaron a organizar estudos específicos sobre o campo da escultura. Ademais, hai que destacar as aportacións do profesor da Facultade de Belas Artes, Javier Tudela, co Seminario de Intervencións Artísticas no Espazo Público, do Departamento de Escultura da Facultade de Belas Artes de Pontevedra, onde se debatiría sobre cuestión do espazo público, urbanismo, arquitectura e arte no mesmo, que en 2006 terá un momento de especial interese coa mostra *Fóra fai frío*, na Sala X.

Durante a década dos anos 90 a meirande parte das exposicións en Galicia continuaron coa explotación dos grandes nomes do atlantismo e as súas linguaxes individuais. A exposición de *Galicia no Tempo* (1991), promovida pola Xunta de Galicia e realizada en Compostela, sería o ambicioso estreito das políticas culturais desta década en canto a grandes eventos de artes plásticas, artellado ao redor do Xacobeo, concretamente, coma un ensaio para a celebración do Ano Santo de 1993.

En canto a arte como dinamizadora económica e empresarial, “a utilización da arte como axente activadora da economía a través do turismo en zonas con poucas posibilidades de desenvolvemento económico, quedou demostrada coa Documenta de Kassel, que arrancou xa en 1955. A mostra conseguiu poñer a Kassel no mapa, tal e como se esperaba. Antes, a Bienal de Venecia buscou tamén atraerse a un turismo interesado na arte. E hoxe non hai punto da xeografía mundial que se resista a empregar estratexias similares”. (Aldaz 2017, 19)

As administracións visibilizaron e apoiaron a arte contemporánea dun xeito evidente, aumentando a financiación progresivamente ao longo da década dos noventa. A comezos da mesma, na exposición *Galicia no Tempo*, albíscase unha intención de destacar elementos da cultura galega,

³⁹ O texto *Pensa, habita, constrúe*, publicado pola Deputación Provincial de Pontevedra en 1993, inclúe as diferentes posicións e reflexións teóricas dos profesores e artistas da recentemente inaugurada Facultade de Belas Artes de Pontevedra. Amosa os diferentes camiños artísticos que os profesores emprenderon, xa sexa realismo escultórico, instalacións de obras conceptuais, onde normalmente predominaba unha posición contemporánea a diferenza doutros discursos máis conservadores, como os das escolas de artes.

mais xa cara o final, unha instrumentalización da arte (Rodríguez González 2015b). Esta financiación crecente, contrasta coa precarización dos axentes e os artistas, e co aumento do turismo cultural.

A mostra insírese nunha dinámica onde a precarización do traballo creativo estaba cobrando notoriedade a nivel internacional, ao apostar por contratos eventuais fronte aos estables, do mesmo xeito que o aumento do turismo cultural.

1993 sería a data do primeiro ano Xacobeo da era Fraga. A partires deste momento, cambia o panorama. Ademais de levar a cabo grandes exposicións en centro culturais, invértese na construción de contenedores culturais coma o Centro Galego de Arte Contemporánea, diferentes auditorios municipais e espazos para Caixas de Aforros⁴⁰. Ao pouco da súa inauguración consolidouse como centro creador e promulgador da contemporaneidade, afianzouse como novo epicentro das artes plásticas da Comunidade, en substitución do Auditorio de Galicia. “A confluencia destas dúas institución acabaría sendo determinante par ao desprazamento cara un arte máis atento a cuestión reflexivas e desvinculado das raíces da tradición cultural” (Rodríguez González 2015b, 391).

O CGAG gozaría dunha ambiciosa política expositiva contemporánea e internacional, con exposicións de obra do último terzo do XX de artistas locais e estranxeiros. Este, desenvolveu unha actividade rica en exposición colectivas de artistas da nova arte galega de vangarda, e artistas españois de arte abstracta e informalista, na primeira metade da década dos noventa.

O edificio do CGAG foi proxectado polo arquitecto portugués Álvaro Siza Vieira, entre 1988 e 1993. Situouse nos lindes da zona monumental de Compostela, ao carón do convento de San Domingos de Bonaval, preto do camiño francés. A súa función é a de centro de divulgación cultural, de arte contemporáneo, por medio dunha colección permanente e diferentes exposicións temporais, en moitas ocasións colaborando con outros centros de fóra de Galicia. A finais dos anos noventa, o CGAG e as políticas culturais non corrían a falta de diálogo existente coas novas comunidades de artistas relacionados coa Facultade de Belas Artes. Xerouse así unha conciencia crítica, sobre todo nos artistas novos.

As críticas ao excesivo control por parte do poder autonómico serán constantes a partires dos primeiros anos da década dos noventa. Acusouse á administración galega de falta de criterio e falta de diálogo cos axentes á hora de concretar proxectos culturais. A conciencia de que non existía unha relación fluída entre artistas e xestores autonómicos era forte por entón entre os traballadores da cultura local. Os axentes sociais e culturais víanse obrigados a escoller entre o clientelismo do público e as incertidumes do mercado. A chegada da democracia e a instauración dos gobernos rexionais non propiciaran un maior diálogo entre os creadores e a

⁴⁰ Concretamente, Santiago de Compostela foi a cidade máis consentida dende a Xunta. En toda a década, leváronse a cabo numerosas iniciativas culturais, coa intención de reorientar a economía da cidade, atraer turistas e renovar a imaxe. Para iso, foi decisiva a creación do Consorcio en 1992, como organismo executivo do Real Padroado, o cal sería o encargado de xestionar as inversións realizadas (Rodríguez González 2015b)

administración, mantívose a visión paternalista á hora de gobernar. (Rodríguez González 2015b, 392)

Como contraposición a esas dinámicas das políticas culturais institucionais, atopamos outra historia de iniciativas que discorren ás marxes, na Comunidade Galega⁴¹. Seguindo os textos de Miguel Anxo Rodríguez e Daniel Abel (2013), Rabuñal (2005) e Lucía Romaní (2018), podemos esclarece como os artistas non favorecidos polo sistema comezábanse a reunir en plataformas, ao marxe das políticas culturais institucionais. Emanou neste intre, unha vontade política, de cambio, que deu lugar a varios proxectos que trouxeron consigo unha ocupación real do espazo público. Toby Miller e George Yúdice (2004), resaltan a importancia das políticas culturais á hora de promover diversidade de expresións e a crecente importancia das industrias culturais, alén do seu aspecto mercantil, para promover iniciativas minoritarias.

A primeira das plataformas foi *Urxencias* (1990; 1992), en Moaña, un ciclo de exposición con intervención específicas para diversos espazos da vila. Ademais de estar apoiada por varias asociacións, foi financiada polo propio concello. Dous anos máis tarde, créase a *Arte pola defensa da ría*, onde os conflitos medioambientais provocados por ENCE, na ría de Pontevedra, foron os protagonistas das intervencións de varios artistas ocupando a vía pública pontevedresa.

Na cidade compostelá, outros espazos que comezaron a funcionar na época foron o Auditorio de Galicia (1988), a Fundación Granell ou a Casa da Parra (1988), arestora pechada. Nas outras grandes cidades galegas, estiveron o Museo de Arte Contemporánea Carlos Maside (1970), o Kiosko Alfonso na Coruña, o Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa (1995), logo coñecido como MAC da Fundación Naturgy, que activaría moito as artes ata o ano 2018, ou a Estación Marítima, na cidade herculina, e en Vigo a Casa das Artes, Fundación Granell (1995) e o Museo de Belas Artes de A Coruña (1995).

Nesta época realizáronse varias obras de arte para o espazo público, sempre baixo os preceptos da idea de museo ao aire libre. Destacan as encargadas por Manuel Soto, adscritas a un programa escultórico de revitalización da cidade viguesa, tendo como estandartes a *Porta do Atlántico*, en 1991⁴², de Silveiro Rivas, ou o *Sireno*, no mesmo ano, de Francisco Leiro. Ambas actualmente convertidas en iconas da cidade, pola súa marcada significación urbana. Aínda que non sería ata

⁴¹ Tras a creación da Facultade de Belas Artes en Pontevedra e a posta en marcha do Centro Galego de Arte Contemporánea, revisárase o acontecido para dar forma a un novo relato. Concretamente, foi a profesora María Luisa Sobrino Manzanares, na década dos 90, quen deu forma aos alicerces teóricos do novo relato das artes plásticas galegas en: *O proceso abstracto. Artistas galegos 1950-1979* (1993) e *De Asorey aos 90. A escultura moderna en Galicia* (1997).

⁴² «Durante estes anos aplícase a ley do 1% cultural do 84, que se modifica o 14 de novembro de 1991, coa Ley 12/91 aumentando ao 2% do presuposto de obras públicas destinado para favorecer as obras do Camiño de Santiago (un 1% adicado á financiación dos eventos xacobeos, un 0.5% á restauración do patrimonio dos tramos galegos do camiño e o 0,5% restante á arte contemporánea) e que posteriormente deixa de aplicarse» (Romaní 2012).

1999, cando Galicia contase cun parque de esculturas, a *Illa das esculturas*⁴³, de Pontevedra, con obra de autores coma: Richard Long, Ian Hamilton Finlay, Jenny Holzer, Giovanni Anselmo, Robert Morris, Ulrich Rückriem, Anne y Patrick Poirier, José Pedro Croft ou Fernando Casás.

Ao marxe deste modelo paisaxístico de intervención do espazo público, ademais das asociacións antes mencionadas, atopámonos con outras obras⁴⁴ coma as do evento *Kaldarte*, nado da Facultade de Belas Artes en 1998, unha colaboración entre artistas vencellados á Facultade e o Concello de Caldas de Reis, dentro do marco do Festival Cultura Quente. En contraposición, mais coa mesma concepción de evento de arte no espazo público, concíbese *Galicia, Terra Única* (1997), con varias cidades implicadas, a modo de ensaio para o Xacobeo 99.

En 1997, nace a Asociación Galega de Artistas Visuais (AGAV), «para dar resposta ás políticas culturais ineficaces» (Ledo e Rabuñal 2017, 129). Políticas culturais (Miller e Yúdice 2004) moi cuestionadas, criticadas pola súa natureza clientelar, ao destinarse moito orzamento á arte, cultura e xacobeos. A asociación pretendía interceder na política cultural, facendo posible o contacto entre o goberno, as institucións e por suposto, os colectivos de artistas, para poder dar lugar a cambios na realidade artística⁴⁵. Outros modelos críticos de acción cultural foron os diversos grupos que abordan instalacións ou performances multimedia, como o colectivo LUDD34560. A comezos do novo milenio o panorama vencellarase a artistas que traballan o *street art* e outras prácticas das culturas urbanas. Tamén, da man do proxecto *Fardel de dissidências* (1999), na Coruña, ten lugar a implantación institucional de mostras de carácter efémero. Apréciase como a formación artística universitaria, comeza a calar nas prácticas levadas a cabo na rúa, onde as novas xeracións de artistas, aprehenden grazas ás clases, seminarios, obradoiros ou simposios, diferentes formas de poñer en relación ao cidadán co seu contexto. Con esa mesma esencia efémera, aparecerán na década posterior proxectos coma *Corpos de produción*, no 2002-2003, ou *A Cidade Interpretada*, no 2006 e 2010.

⁴³ Como primeiro precedente, non como referencia, estaría o Museo Kröller-Müller, inaugurado en Otterlo (Países Baixos) en 1938, no parque nacional Hoge Veluwe, de propiedade do home de negocios Anton Kröller e a mecenas Helene Müller, foi pioneiro na realización dun xardín escultórico, dende 1961, un dos maiores de Europa, onde a arte moderna (Obras de Auguste Rodin, Henry Moore, Jean Dubuffet, Oldenburg ou Sol LeWitt, entre outros...), arquitectura e natureza se atopan en simbiose.

⁴⁴ Coma no *Terra Única* (1997), financiado dentro do programa xacobeo, onde algúns creadores da Facultade de Belas Artes levan a cabo pezas de arte no espazo público.

⁴⁵ Aínda así, anos despois, tal e como apunta Paula Cabaleiro: «Os artistas seguen a ser o chanzo máis débil da cadea, estando nunha situación de desamparo e precariedade que só se pode salvar e superar co compromiso de institucións, entidades, profesionais da xestión, programadores/as, comisarios/as e xestores/as. Algunhas asociacións como a AGPXC (Asociación Galega de Profesionais da Xestión Cultural) ou A Colectiva (Asociación Profesional de Artistas de Galicia) levan traballado moito na elaboración de manuais de boas prácticas e na visibilización daqueles proxectos responsables que cumpren cos parámetros establecidos polo sector» (Cabaleiro 2019).

4.3. ARTE E ESPAZO PÚBLICO, ENTRE O INSTITUCIONAL E A INDEPENDENCIA (2000-2015)

Segundo o informe encargado pola Comisión Europea sobre as celebración de Cidades Europeas da Cultura, no novo milenio Galicia xa contaba con infraestruturas preparadas para a produción cultural, mais o orzamento era pequeno, as diferencias políticas notorias e o persoal especializado era escaso (Rodríguez González 2015b), na meirande parte dos casos, precario e non estabilizado (Zukin 1996). Neste contexto, eran dous os modelos de produción cultural percibidos: “un dependente das administración (O Estado como redistributor da riqueza cultural), que deriva na noción de formación de audiencias; e outro, de carácter neoliberal, que traspasa o protagonismo a entidades privadas e ao mercado” (Rodríguez González 2015b, 392). Existían serias dificultades para soste as políticas culturais levadas a cabo na década dos noventa, por mor da falta de previsión, que fai imposible que as mesmas repercutan na cidadanía.

As principais proclamas dos axentes culturais trataban de evitar as interferencias políticas e potenciar o diálogo fluído entre as institucións e os axentes culturais e as asociacións (Rodríguez González 2015b, 392). Buscábase construír política cultural dende abaixo, que os propios actores da vida cultural tomen decisións, que non lles veñan impostas por axentes que só procuran a rentabilidade cultural. Retómase o impulso colectivo, forte nos anos setenta debido á conciencia crítica.

Sen embargo, as fórmulas de creación institucional seguían a crecer. Coa apertura da Fundación Luis Seoane da Coruña (1996) e o MARCO de Vigo (2002), abriuse timidamente o panorama museístico, que ata o momento estaba pendente de Santiago de Compostela. Asemade, hai outros moitos espazos que amosan programacións contemporáneas de artes plásticas, coma o Pazo da Cultura (Pontevedra), Casa das Artes (Vigo), Museo do Mar (Vigo), Fundación Laxeiro (Vigo), Museo Municipal de Ourense, Fundación Eugenio Granell, Casa da Parra, Auditorio de Galicia e Zona C (Santiago), Kiosko Alfonso e Palexco (Coruña), Museo MIHL, Centro Cultural O Vello Cárcere (Lugo), Centro Torrente Ballester (Ferrol) ou Museo do Gravado (Ribeira), Museo Centro Gaiás da Cidade da Cultura (Santiago) ou o Sexto Edificio do Museo de Pontevedra. Dende o eido universitario están: a Sala X (Pontevedra), Sala Alterarte (Ourense), Igrexa da Universidade ou Colexio Fonseca (Santiago) ou a Sala Normal (Coruña). Ou espazos de fundacións privadas co mesmo cometido: Fundación RAC (Pontevedra), Fundación María José Jove (Coruña), Fundación CIEC (Betanzos), Fundación Manolo Paz (Cambados) ou Fundación DIDAC (Santiago).

Xa o CGAG e BBAA de Pontevedra asentaran o cambio de paradigma na arte, do “atlantismo” cara aos discursos internacionais da arte postconceptual nos 90. Mais, á marxe das novas institucións, enaltecendo o panorama artístico, apareceron numerosos colectivos e asociacións, sempre autoxestionados, de diversa natureza, de carácter local e de fronteiras líquidas. Estes foron capaces de producir tensións nas institucións, mediante o enriquecemento da opinión pública e a creación de novos camiños para materializar os seus obxectivos. Promoveron a “formación en

ámbitos coma o educativo, sociopolítico ou medioambiental, e a súa maior importancia consiste en propor proxectos de responsabilidade compartida, é dicir, colectiva» (Romaní, 2012: 194). Malia isto, a pesar de existir redes e moita colaboración, non se chegaron a materializarse centros de produción coma noutras comunidades, por exemplo, o espazo Hangar de Barcelona (González e Pérez Viqueira 2013).

O fulgor do disenso era patente tamén nos movementos sociais, os cales adquiriron en moitos casos carga estética. De feito, moitos dos participantes nos mesmos proviñan do mundo das artes. Estes movementos socialmente comprometidos expandiron o espazo público galego, facendo conscientes en moitos casos aos cidadáns da súa identidade no espazo público, entre outras cuestións⁴⁶.

No 2001 teñen lugar varias protestas estudantís en todo o Estado contra a Lei Orgánica de Universidades. Os estudantes de Belas Artes de Pontevedra, xunto ao profesor Juan Luís Moraza, crean o Partido Privado e realizan varias performances no espazo público. Foi considerado un

xesto de hiperprivatización pensado como unha crítica ao texto lexislativo. O proxecto de performance representaba a un partido político real que realizaba mítines, propaganda electoral e calquera outra actividade divulgativa. Os seus seguidores abriron a primeira manifestación en Pontevedra vestidos con camisetas negras ao tempo que declaraban privatizadas as rúas. Colocáronse sistemas de cobro nas prazas, árbores e todo tipo de mobiliario urbano. Tras o tremendo éxito da iniciativa, a idea foi compartida pola comunidade universitaria de Compostela, que se propuxo repetir a acción poñendo en marcha todo o complexo e sofisticado exercicio de mímese dun partido político. Escenicamente resultou unha acción novidosa e atractiva, en sintonía coas tácticas da “guerrilla de comunicación” e cunha carga simbólica rupturista, incluso violenta. (González e Pérez Viqueira 2013, 169)

As universidades galegas víronse paralizadas por mor das protestas convocadas dende as asembleas estudantís contra a Lei Orgánica de Universidades (LOU). Estas xa posuían unha estrutura organizativa capaz de mobilizar socialmente varias protestas performativas. Outras protestas viñeran pouco despois: tras a desastrosa xestión da traxedia do Prestige, en Novembro de 2002, as organizadas tras a decisión do presidente J. M. Aznar de apoiar a Guerra de Irak no 2003. Non hai que esquecer que a crise do Prestige non só supuxo unha catástrofe ecolóxica e social, senón que foi un refulxente para as manifestacións antiglobalización xa existentes dende finais dos 90.

Así, formáronse colectivos e plataformas, coma a Plataforma contra a Burla Negra, que deron saída ás demandas sociais contra a xestión da crise provocada polo accidente do Prestige. O novo século comezaría marcado pola dicotomía do día 13 de novembro de 2002, no que se inaugurou o

⁴⁶ Entre eles, destaca a empoderación da muller, que loita contra a desigualdade e a discriminación sexista, é un dos eidos nos que se aprecia unha maior estetización da loita social.

museo MARCO de Vigo mentres se protestaba pola ameaza da marea negra do Prestige, o cal xusto esa mañá vertera os seus tanques ao litoral galego. Un inicio simbólico, ao marcar o contraste entre a realidade da catástrofe e o illamento e desconexión institucional con respecto ao pobo. Grazas a estas mobilizacións promovidas dende a cultura de base, e ao labor de outras como *Aduaneiros sem fronteiras*⁴⁷ (2003) ou *Hai que botalos*, fortalecéronse certas actitudes críticas contra o poder establecido, coa pretensión de contribuír a que o PP de Galicia perderá as eleccións do 2005, establecendo novas iconografías, renovando a crítica social.

Entre as iniciativas culturais colectivas independentes, destaca como axente potenciador o Festival IFI de Novas Tendencias de Pontevedra (2002-2004), nado do colectivo Flexo, SINSALaudio e a delegación de alumnos da Facultade de Belas Artes, que xa entraran en contacto por medio do LOU Parade. Este evento permitiu que estes creadores puideran compartir inquiredanzas artísticas e desenvolver experiencias en conxunto. As sinerxias xeradas polo Festival IFI foron o caldo de cultivo para a creación da Comunidade de arte e acción Alg-a (Artistas Libres de Galiza), que naceu como unha plataforma dixital que congregou diversos colectivos, ata o momento independentes e espallados por toda Galicia, para aunar forzas. Así, introducíronse novos eixos de debate na creación contemporánea, coma o «coñecemento colectivo e o traballo en rede, tecnoloxías libres e transdisciplinaridade» (González e Pérez Viqueira 2013, 176).

Tras o cambio de goberno na Xunta, o bipartito (PSdeG-PSOE e Bloque Nacionalista Galego) (2005-2009), introduciu cambios nas políticas culturais, aínda que os recursos orzamentais estaban limitados e condicionados polas obras da Cidade da Cultura. Fronte a opacidade da concesión de axudas e subvencións en materia de política cultural, da época de Fraga, o bipartito aprobou en 2007 a primeira lei de Subvencións de Galicia, para poder así regularizalas e outorgalas con criterios obxectivos. Ademais, as deputacións concederán bolsas para a promoción da creación artística, vinculadas a exposicións como as do Museo de Pontevedra, o Centro Cultural Marcos Valcárcel de Ourense, a Rede Museística de Lugo ou a Sala de Exposicións do Pazo San Marcos en Lugo. As Deputacións promoveron grandes proxectos coma a Bienal de Pontevedra, 1974, que dende 1988 vai na liña de grandes eventos europeos coma o *Skulptur Projekte* de Münster, 1977, ou o *Century 87* de Ámsterdam, 1987. Tamén promoveron certames coma Novos Valores, Certame de Arte Plásticas, Certame Jesús Núñez de Arte Gráfica, ou os Premios Luis Ksado (Cabaleiro 2019).

Durante o bipartito, o CGAC, baixo a dirección de Manuel Olveira (tempos do bipartito), fixéronse dúas das exposicións máis importantes realizadas no estado español sobre arte e colectivo LGTBI, e se estableceron vínculos fortes con artistas e colectivos do noso contexto, como foi o caso do Proxecto edición, ou A trama rururbana. Tamén para favorecer a conexión entre as

⁴⁷ Dirixido por Pancho Lapeña e Berto Yáñez, foi un weblog cunha estratexia estética orientada cara o humor da iconografía de Galicia.

empresas do mundo audiovisual co sector cultural, apróbase a creación da AGADIC, a Axencia Galega das Industrias Culturais mediante a lei 4/2008. Así, apostouse por:

a coordinación programática e a descentralización na toma de decisións. [...] centrouse na produción cultural e na protección da cultura e a lingua galega e a industria fronte á competencia exterior [...] a súa xestión estivo máis centrada na consolidación dun verdadeiro sistema galego de produción cultural que avanza no camiño da profesionalización da produción, a xestión e a promoción. (Lage 2012, 143)

A crise económica do 2008, produciu unha recesión na evolución cara a autonomía da xestión cultural (Lage, 2012) e durante o primeiro goberno de Feijóo, en novembro do 2011 o Departamento de Cultura desaparece como Consellería para unificarse na área de Educación.

Moitas das novas propostas e iniciativas de creadores dende o 2008 ata o 2013 foron concibidas dende a periferia. Xorden novos colectivos relacionados co urbanismo e a arquitectura coma Ergoesfera ou Pescadería 2.0, que fomentaron a importancia de este tipo de prácticas á hora de exemplificar a socioeconomía da nosa contorna, con iniciativas coma *Eu si quero feísmo*, xerando novos debates sobre o rururbano e o poder do urbano sobre os territorios marxinais e periféricos. Ou mesmo o estudo de deseño Describir e a cooperativa Hábitat Social, vencelladas a proxectos como A Cidade dos Barrios, os cales “pretenden artellar posicionamentos críticos nados do contexto universitario coa apertura de novos foros de discusión cidadá sobre a construción colectiva do entorno” (González e Pérez Viqueira 2013, 181).

Neste período de tempo nace o Liceo Mutante de Pontevedra (2011), continuador en activo de espazos autoxestionados, algúns desaparecidos, coma: Baleiro, Amalgama, Fac Peregrina, Alg-a Lab, Casa Tomada, Halcón Milenario... que proporcionaran oportunidades para a creación de moitos estudantes e profesionais das Belas Artes, fóra do eido institucional. Dende as experiencias alternativas, dende a comunidade, estíbese contribuindo a un cambio macroscópico, a través de todos os proxectos de investigación, de colectivos e de editoriais. Todos estes proxectos e espazos experimentais caracterízanse por seren bos aglutinadores sociais, por crear novas redes e sinerxias, que dan lugar a numerosos proxectos afíns, que enriquecen o tecido cultural da comunidade. Nestes primeiros anos do século XII, fíxose patente a diferenza deses dous ámbitos, o institucional e o independente, cunha grande desconexión. A crise agudizou o descenso da carga orzamentaria das grandes exposicións, polo que o número de obra encargada para os espazos públicos, tamén se viu reducida.

A realidade da arte pública en Galicia reflicte -como en moitas outras rexións- unha coexistencia de pezas de distintas épocas e estéticas, pero mesmo as realizadas nun mesmo período amosan unha heteroxeneidade evidente. Como historiadores da arte debemos considerar que ese repertorio tan dispar configura a nosa paisaxe urbana. Así pois, na tese asúmese esa coexistencia

de épocas e estilos para realizar un achegamento que permita comprender que hai detrás e como a sociedade, a comunidade, percibe e entende esas obras.

5. PROXECTOS PROPOSTOS POR ADMINISTRACIÓNES PÚBLICAS

No caso das corporacións públicas é doado apreciar como estas tiveron como guía a renda económica. Os eventos illados son máis benéficos a nivel monetario para as mesmas que realizar contratacións fixas que desenvolvan pequenos proxectos asegurados e estables ao longo do tempo. O claro distanciamento das políticas culturais con respecto aos cidadáns, promove a precariedade cultural (Miller e Yúdice 2004). O papel das corporacións públicas no labor de promoción cultural maniféstase sobre o terreo seguindo dúas grandes tipoloxías: As iniciativas de rexeneración urbana/paisaxística e os proxectos efémeros. Entre elas, atópanse as Feira de arte, Proxecto ou Parque Escultórico Permanente, Exposición Itinerante, Festival de Muralismo, Iniciativa Paisaxística de Rexeneración Urbana, Museo de Arte Urbana, Intervención Efémera e Intervencións Populista.

As Feiras de Arte son as primeiras obras instauradas no espazo público por parte das corporacións municipais. Estas, emanaron pola acción das Deputacións, e o seu:

importante volume de recursos económicos manexados, e por posuír habitualmente unha importante rede de equipamentos propios que lles permite actuar entres principais programadores do panorama cultural galego. [...] resulta frecuente entre as Deputacións contén co seu propio departamento de cultura e marquen a súa axenda cultural, ao marxe dun goberno autonómico. (Lage et al. 2012, 132)

Este feito provoca que exista unha maior liberdade á hora de conceder diferentes axudas para a creación de obra cultural, polo que as converteu nas maiores promotoras para a creación de arte pública galega. Dende a Deputación de Pontevedra nace Bienal Internacional de Arte de Pontevedra (1969-2011), consolidando a cidade coma un dos centros emerxentes a nivel artístico en toda Europa. Mais, o proxecto esmoreceu no mesmo momento no que

o responsable político da Comisión de Cultura decidiu intervir directamente na mostra e atribuírse funcións que sobrepasaban a ética e a responsabilidade dun cargo de tales características. Iso provocou mesmo a hipoteca da imaxe expansiva da cidade, como núcleo artístico, e restoulle credibilidade a outra serie de actuacións «patrocinadas» dun xeito semellante pola Diputación. Un retorno ás

cavernas dun «provincianismo» cultural, que hoxe, coa información homologada ó mesmo tempo en tódalas esquinas do mundo, non deixa de ser un infeliz anacronismo. Polo mesmo, o caso de Pontevedra, constitúe un mal exemplo e un modelo moi extendido en Galicia, ó contrario doutras autonomías e países modernos, onde os políticos asumiron só o seu rol de xestores, deixando de lado a memoria dun intervencionismo lacustre que en nada beneficia a imaxe «europeísta» e integrada dun pobo. (Castro 1986, 57)

Na súa VIII edición, en 1988, Pilar Corredoira e Antón Castro seleccionaron a unha serie de escultores: Francisco Leiro, Manolo Paz, Silverio Rivas, Ton Carr, Xavier Corberó, Dan Graham e Bryan Hunt, para realizar obras de temática libre, baixo a única condición de empregar o granito de Porriño. As pezas finais foron expostas en Agosto de 1998 na Alameda de Pontevedra, para logo pasar a formar parte da colección da Deputación de Pontevedra. As obras realizadas foron: *Pyramid* de Dan Graham, logo trasladada á Illa da Xunqueira do Lérez, en Pontevedra, *Mis sofás*, de Francisco Leiro, colocadas nunha praza da cidade, *Flecha*, de Silveiro Rivas, con forma de proa de barco, *Athios*, varios volumes prismáticos de Manolo Paz, actualmente no peirao de Pontecesures, e *Mirador Granite*, de Tom Carr, no parque Rosalía de Castro de Pontevedra. Tamén na Bienal de Pontevedra, mais do ano 2010, realizouse unha intervención en Vilagarcía de Arousa, no seu espazo portuario, onde Federico Herrero, Nano 4814, Kiko Pérez, Olmo Blanco e Chemi Rosado, formularon novas perspectivas sobre a arquitectura industrial da zona.

É dicir, era frecuente que as obras emanadas destas feiras, acabasen o seu periplo no espazo público. Concretamente, nos parques escultóricos. En 1984 inaugúrase a estrada de Vigo á *Ramalloso*. A Xunta de Galicia, propón a creación dunha serie de esculturas, nove en concreto, producidas pola man de creadores locais. Como particularidade, cabe manifestar que as obras foron realizadas nun taller común e público, aberto a calquera que se animase a contemplar os avances das mesmas, unha práctica innovadora na comunidade galega (Blanco Sierra 2015). Os artistas implicados no proxecto foron: José Antúnez Pousa, José Castiñeiras, Eiravella, Suso Fernández, Manuel Ferreiro Badía, Reinaldo López Carracido, Magín Picallo Durán, José Sobrado Balboa e Xuso Vázquez.

A mesma praxe repetiuse no polígono industrial de A Granxa, no Porriño, en Pontevedra, que está en funcionamento dende 1996, con empresas da automoción, do transporte e da pedra. Nel, instaláronse sobre o terreo seis esculturas. Dentro do *Parque do Porriño* (1995-1996) (Blanco Sierra 2015), destacan as de Pello Irazu e José Pedro Crof. A de Pello Irazu consta dun conxunto de ladrillos de 5 metros de altura e 8 de perímetro situada nunha rotonda, pertence á súa serie *Dreambox*, na que xoga cos límites entre a arquitectura e a escultura, e porén, coa idea de habitabilidade. Posúe reminiscencias coas esculturas de Per Kirkeby. O portugués José Pedro Crof, propón unha serie de xogos con opostos: baleiro-cheo, pesado-lixeiro, translúcido-opaco, mediante

un gran contenedor translúcido de 800x 450x 400cm, que contén diferentes formas opacas prismáticas pétreas.

Xa cunha intención paisaxística, no eido natural, polo que encadraría coa tipoloxía de parque, entroncaría a rexeneración do Monte Alba, o cerro de San Bartolomeu e Cepudo. A comunidade de montes da parroquia de Valladares do Concello de Vigo, valéndose do programa *Arte e Natureza*, organizou o I Simposio Internacional de Esculturas no Monte Alba, coa intención de dar á paisaxe unha serie de esculturas graníticas que serían dispostas no camiño cara os miradores da ría de Vigo. Un total de nove artistas foron seleccionados para participar. No ano 2008, crease un novo proxecto para dotar de novas esculturas ao lugar, o *Simposium Europeo de Escultura. Arte y tecnoloxía*, promovido polo Centro Cultural de Valladares e o Parque Tecnolóxico e Loxístico de Vigo. Remigio Dávila foi o deseñador e director do proxecto, e realizador dunha peza. Finalmente, no 2010, colocouse unicamente unha peza, o Bull Ship, en representación dun barco pirata, coa popa en dirección á cima, da man do turco Kemal Tufan.

Movéndonos de provincia, localizamos o proxecto Parque Miño, onde Don Manuel Cabezas Enríquez, alcalde de Ourense, estableciu un acuerdo con seis escultores: Arturo Baltar, Luis Borrajo, Bucíño, Xosé Cid, Ramón Conde, Acisclo Manzano, e o irmán de Antonio Failde, para realizar unha colaboración para o lugar, na ribeira, baixo a Ponte Nova. Xosé Cid, con *Home da rábida*, crea unha figuración onde xoga con baleiros e texturas. Luis Borrajo, en *Aire entupido*, amósanos unha escultura abstracta de cortén. Arturo Baltar crea *Serea alentando a un fillo*, un pequeno bronce colocado no centro dun estanque onde aparece a figuración dunha serea e un fillo no seu regazo, mentres o amamanta. Bucíños, co bronce maternidade, amósanos a figura dunha nai erguendo ao seu fillo. Acisclo Manzano, en *Figura*, crea un pequeno bronce enxalzado nun pedestal de dous metros de formigón. O irmán de Antón Failde cede unha talla en pedra dunha muller sentada. Ramón Conde, presenta unha figura masculina en pé, en bronce, sobre pedestal de pedra.

Outro espazo natural foi intervido na Mancomunidade de Concellos da Paradanta, formada por As Neves, Arbo, A Cañiza e Covelo, cos fondos do Plan Leader II da Unión Europea para desenvolvemento de zonas rurais, creou bolsas de Intervención Artística en Espazos Naturais cunha dotación de 300.000 pesetas (1803,03€), e 250.000 pesetas (1.502,53€) para realizar obrsa. «As bolsas consistiron na selección de 12 proxectos de concurso público desenrolados en 12 lugares da zona con dereito a residencia para os artistas durante a elaboración das pezas, que nestes momento se atopan invadidas pola vexetación nun estado de total abandono» (Romaní 2012, 146). 12 obras das 72 presentadas foron seleccionadas para intervir a natureza. Aínda que non todas foron deseñadas especificamente para o lugar, senón que o emprazamento foi elixido polo xurado en varias ocasións. Non houbo condicionantes á hora de elixir o material, mais si esixían que as creacións finais tiveran un carácter permanente.

Nas Neves está situado o *Punto de partida* de Carlos Tejo, e o *Xigante de catro metros* de Mario Iglesias. En Redondela, a *Roda de granito* de Manuel Rial Pérez. En Arbo, no paseo do

Miño, *Al margen de la historia* de María del Mar Rodríguez, *Tréboles armados* de Lois Corvera e *Cámara oscura* de Susana Rei. No Concello de Covelo, na Fervenza dos cans sitúase *Espacio Natural Protexido* de Juan Bosco Caride e as pezas de José Luis Álvarez Seara e Xosé Carlos Barros. No Carballo do Marco sitúanse os Nidos de José Eugenio Marcheis, *Entra no rego* de María José Fernández Iglesias e *O tendal do titán* de Pedro Pablo Domínguez (Cultura Galega 2001).

Dentro da mesma tipoloxía, mais na cidade herculina, atopamos as instalacións de obras no Paseo marítimo do Portiño (Concello de A Coruña), as cales se dividiron en dous tramos. O primeiro foi inaugurado no 2004, e no seu orzamento colaborou o Ministerio de Medio Ambiente e o Concello da Coruña, cunha dote de 7 esculturas realizadas por escultores galegos, dispostas ao longo de 2.5 km. Manuel García Vázquez (Buciños) presentou *Sirena*, un bronce sobre pedestal, de 3 metros de altura; Julio Ares, *Arco Iris*, un arco de acero esmaltado como el arco iris de 7.5 m de radio, apoiado sobre una columna pétreo, cunhas mans brancas, símbolo da paz; Pilar Pérez Subías, *Nereida*, en bronce e pedra; Javier Padín Martínez, creou un Pulpo a partir de teselas cerámicas; Francisco Pazos, *Fiesta aberta ao mar*, un granito duns 4x2 metros, que encadra unhas vistas á mar. Carmen Senade, cun aceiro cortén de tres metros de alto, *Los lamentos de las 10 mujeres de Hércules*, co vento, crea un son que recorda aos seus queixumes; e Manuel Ferreiro Badía, *Mar Ártabro*, un aceiro inoxidable que representa as ondas do atlántico.

No 2008, na mesma situación, a Comisión pola Recuperación da Memoria Histórica do Concello de A Coruña impulsou un concurso para realizar unha obra que homenaxease a un grupo de militantes de esquerda fusilados no Portiño en marzo de 1937, tras seren descubertos pola Guardia Civil, mentres trataban de escapar a Asturias coa axuda do sindicato anarquista El Despertar. Resultou vencedor da convocatoria Pepe Galán (Thompson 2019), quen presentou unha plancha de aceiro cortén onde estaban grabados os nomes das vítimas, xunto con dous postes verticais que iluminan a obra. Así, este lugar de represión explica o seu simbolismo, para que poida acadar as conciencias dos cidadáns.

Lonxe de calquera significación social, comprendido baixo a etiqueta de proxecto escultórico paisaxístico, celebrouse no Pazo de Mariñán (2006), de propiedade da Deputación da Coruña, o Primeiro Simposio de Escultura Internacional en Mariñán, co cal se dotaría aos xardíns de arte escultórico. Os artistas que intervirían os espazo son Paco Pestana, Manuel Patinha, Isaque Pinheiro, Paulo Neves, e Volker Schüttgen. No 2007, tivo lugar o segundo Simposio Internacional de Escultura Pazo Mariñán, no que participarían e crearían as obra no 2008: Juan José López Martínez (Lomartí), dúas instalacións, *Soñar sin descanso*, que alude ás preocupacións do ser humano actual e *Hogar abierto para la máquina de la conciencia*, «una alegoría del hombre afligido por sus pensamientos que lo atan a su ineludible destino» (Blanco Sierra 2015, 237); e Matthias Contzen crea *Misterio de la vida*, un volume prismático vertical, con motivos *tutto tondo* que obrigan ao espectador a percorrer a peza por completo.

Fora do Simposio, a Deputación completou a colección do Pazo a través dos artistas vencedores de certames de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, organizado pola propia Deputación, ou mesmo compras realizadas directamente aos artistas. Delas, destacaremos tres pezas, pola súa importancia e significación. A obra *Desnudo con ropajes*, de Manuel García Vázquez (Buciños); Acisclo Manzano Freire, un relevo que formou parte da exposición *Galicia Terra Única* (1997), e tamén no Parrote da Coruña, logo titulada Descanso no Parrote; e a obra de Soledad Penalta Lorenzo, *Cuatro Cabezas*, do VI Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

De forma illada, a modo de escultura independente, situouse o monumento a Ernesto Ché Guevara, baseado na icónica fotografía realizada por Alberto Korda. É unha obra encargada en xuño de 2008 polo alcalde do municipio de Oleiros, Anxo García Seoane, de Alternativa dos Veciños, quen leva dúas décadas no goberno municipal. Foi inaugurada polo propio fillo do Ché Guevara. A obra realizouse en dúas pezas de aceiro cortén, nun obradoiro de Arteixo, apoiadas sobre xeometría en granito. Karol William Pérez, do grupo de música “Hoyo Colorao”, coñecido polo manifesto contra a Guerra de Irak, é un dos artistas plásticos da estatua. Destacou pola súa polémica, ao ser unha figura icónica, non do agrado ideolóxico de todos os que a contemplan a diario. A obra posúe unha gran carga simbólica e política, pola figura que o representa, o que xerou numerosos debates e malestar entre os sectores conservadores.

As intervencións artísticas ao aire libre, tamén poden ter unha esencia efémera e itinerante. Poden desprazarse de cidade en cidade para transmitir un discurso, ou promocionar a obra de certos artistas. Das mans de corporacións públicas, temos os casos de *Encontros no espazo*, unha exposición itinerante organizada por Xosé Antón Castro. Esta, supuxo a súa dimisión como máximo responsable de Artes Plásticas da Dirección Xeral de Cultura da Xunta de Galicia, esgotado polos excesivos impedimentos políticos que obstaculizaron a labor de instalación das obras da mesma. Os escultores participantes da VI Bienal Internacional de Arte, decidiron apoialo non participando na mesma, e retirando as súas pezas da Bienal.

A modo de manifesto, nun escrito titulado “Los escultores gallegos, frente al manejo político del arte”, os artistas Basallo, Borrajo, Xosé Manuel Castro, Acisclo Manzano, Manolo Paz e Silverio Rivas, sinalan o seu propósito de seguir colaborando cos organismos culturais galegos “sexá cal sexa o partido que esté no poder”, pero negándose a ser utilizados. Segundo os firmantes, o carácter cultural das mostras estase marxinando en función dos protagonismos políticos, e iso mesmo sucede nos actos inaugurais de exposición que se están a facer en Galicia. (Rivas 1984)

Outra mostra desta tipoloxía é a *Cow Parade*, unha exposición internacional de escultura, exhibida en cidades de todo o mundo. Foi ideada en Zúrich, Suíza, en 1981 por Walter Knapp, e internacionalizada polo empresario estadounidense Peter Hanig en 1999. As obras expostas son tres modelos de vacas en fibra de vidro, creados polo suízo Pacal Knapp (de pé, pastoreo e

tumbadas). Estas son intervidas polos artistas locais e amosadas en espazos públicos para ser subastadas posteriormente. As ganancias, doáronse a organizacións sen ánimo de lucro para financiar obras benéficas, estudadas e aprobadas pola Unión Europea.

Máis alternativo é o caso dos Festivais, tanto de graffiti coma doutras plásticas. Un deles, que leva presente no territorio galego xa dúas décadas, é o **Arte lixo**. Dende 1999, os artistas que acuden ao evento, empregan materiais povera, residuos e lixo, para encher as rúas de Redondela coa súa arte. Ou o festival Intercontracultura de Porriño (Arévalo Iglesias 2014), que tamén se organiza dende 1999 (1999-2009), reunindo a graffiteiros tanto galegos coma nacionais, misturados con actuacións de grupos musicais.

É habitual que neste formato de mostras artísticas, se mesturen aos creadores locais con outros nomes de fóra, para enriquecer á comunidade. É o caso de *Outonarte*, que nace da man da Concellería de Cultura de Coruña, contando con Chuz Martínez Domínguez como comisaria en 2008, Nilo Casares en 2009 e Seve Penelas en 2010. A iniciativa pretendía visibilizar a moitos creadores emerxentes da Galiza, moitos deles procedentes da Facultade de Belas Artes de Pontevedra, e facer partícipe á cidadanía mediante a intervención de lugares céntricos da cidade. No primeiro proxecto leváronse a cabo tres instalacións no vieiro público.

Este destaca de certo xeito porque non só trata problemas específicos da arte pública, senón que está concibido como un evento máis amplo e ambicioso que inclúe animación, debuxo, fotografía, pintura, danza, vídeo, etc., expandíndose o espectro de cuestións e intereses; pero dalgún xeito comeza a ter un interese progresivo pola intervención na cidade. (Romaní 2012, 163)

De cotío, albergan outras disciplinas non artísticas, senón deportivas, coma no caso da organización realizada por Concepto Circo permitiu a congregación de profesionais do *skate*, BMX e graffitis, no recinto de Frisga en Lugo durante a celebración do Festival internacional de graffiti, deporte e música **Style Fighters** (2008-2012). A gran relevancia do certame vese reflectida nos grandes nomes do mundo do graffiti e do *skate* que pasaron no festival do 2012⁴⁸: Revok (Los Angeles), Roid (Reino Unido), Tazer (Australia). Na quinta edición, no 2012, Concepto Circo contou coa colaboración de Disco Episcopal para a promoción do evento. É unha mostra de cultura *underground*, tamén apreciable no *Compostela Skate* (2009-2010). A súa celebración sitúase no calendario ao mesmo tempo cas festas da Ascensión. A súa segunda edición está organizada por Carlos Domínguez Pity, de Factor Ulises, Marcos Cardero, de Cultura Urbana, Ánxel e Zapatóns, imaxe do certame na súa segunda edición. O evento conta con BMX, *skate*, *breakdance*, arte

⁴⁸ Nel, participaron os graffiteiros: Bates (Dinamarca), Great (Dinamarca), Ogre (Francia), Aspir (Méjico), Shine (NYC), Pariz, (Portugal), Mr. Deho (Portugal), Posk (Móstoles), Morta (Vic), Rois (Elche), Smote (Elche), Bure (Lugo), Yoe Brava (Lugo), Fast Flust (Lugo), Lahe (Sevilla), Mast (Móstoles), Beri (Móstoles), Zoer (Madrid), Zurdie (Madrid), Dog Soul (Santander), L'Allé (Madrid), Sax (Vigo) Nas (Santiago), Zonk (Santiago), Garone (Betanzos), Asten (A Coruña), Fasim (Barcelona) y Musa TFP (Barcelona) (Bel 2012).

urbano, graffiti e música. Os graffitis están situados no Instituto Xelmírez I. Outro evento similar sería o Festival de Graffiti Klonica (2009-2010), de Narón.

Baixo a promoción do Xacobeo 2010, na cidade de Vigo inaugurábase o festival *Vigo transforma*, que presumía sa sustentabilidade do evento, con «compras e provedores ecolóxicos e de comercio xusto, sistemas de redución dos consumos de auga e de enerxía ou xestión selectiva dos residuos» (Concellería de Cultura, Educación e Universidade 2010). Dentro do festival, o proxecto *Vasos comunicantes*, comisariado por Isaac Cordal, asolagou a cidade con diferentes instalacións artísticas e tecnolóxicas, coma *Peep Show*, de Giles Walker, ou o *Body Paint* de Memo Atken. Na Porta do Sol, Xesús Valle realizou unha performance, entre outras moitas que se realizaron en Xullo do 2010 na cidade. Outras foron: *Aumented Sound* de Berio Molina, *Aquofono* de Parto, *Digital Fun Fair* de Gavin Morris ou os espectáculos de IGMIG, Manuela Barile ou Durán Vázquez (Concellería de Cultura, Educación e Universidade 2010).

Na mesma cidade, mais no 2015, daba comezo o festival *Vigo, cidade de cor*, que aínda hoxe enche de creacións artísticas o espazo urbano olívico. A parte de potenciar as intervencións locais, o festival tamén trae colaboradores do ámbito internacional. Ademais, realízanse diversas actividades culturais complementarias, que permiten que a sociedade participe neste cambio estético da cidade.

Cando se pretende conservar este tipo de proxectos, xorde outra tipoloxía de actuación, a musealización de arte urbana. Co apoio da Concellería de Cultura de Coruña, coordinado por Xulio Vázquez, da empresa Deica Management, e asesorado polo profesor Javier Abarca da Universidade Complutense de Madrid, nace o pioneiro proxecto de museificar arte urbana no MUAU, Museo Urbano de Arte Urbana (MUAU) (2010-2011), coa pretensión de ser exportable a nivel internacional. Consta dunha serie de intervencións urbanas na capital Coruñesa que logo foron expostas no interior da Fundación Abanca, en *Posgraffiti, geometría y abstracción*, unha mostra comisariada por Abanca. Ademais, realizaranse talleres, haberá música e un ciclo de cine e documentais. Participaron artistas de renome como: MOMO, Faith47, Eltono, Nano4814, El niño de las pinturas, Marco Marchioni e Jesús Pedro Lorente. As súas creacións serán achegadas posteriormente ao público habituado á arte convencional. O artista non será o que traslade a súa plástica a un lenzo para ser comercializable, senón que hai un labor de musealización das súas creacións.

Os Museos, conscientes da auxa do *street art*, introduciron a arte urbana dentro da súa praxe expositiva, o que, sen dúbida, abre unha morea de debates lexislativos e éticos.

«Ao trasladárense as obras de arte urbana a un espazo museístico, descontextualízanse, baleirase a súa autenticidade e perden o seu carácter comunicativo coa colectividade cidadá. O que se musealiza é so unha imaxe parcial do que en realidade é unha obra de arte urbana. Polo que poderíamos concluír en

palabras de Pablo Ordaz que [...] un graffiti dentro dun museo é coma un león na gaiola dun zoo» (Giner Cordero e Santabárbara Morera 2017, 163).

Por iso foi pioneira. Aínda que non se chegou a constituír o seu obxectivo final, a consecución dun Museo estable na cidade, no barrio de Eirís, polo que a iniciativa tivo un éxito parcial. Entre todas as obras, destaca a de Eltono, *Blanco de España*. O autor intervén arquitecturas abandonas da cidade, onde situar nelas paneis blancos que serán intervidos pola cidadanía activa. Estas, logo serán trasladados, descontextualizados, na mostra, levando as palabras do propio pobo ao interior galerístico.

Desprazándonos cara o exterior, aos parques, atopamos iniciativas paisaxísticas de rexeneración urbana monumental, onde se pretenden recuperar espazos desleixados. No caso compostelano destaca o parque de San Domingos de Bonaval, situado na rehabilitada finca dominica e no cemiterio, deseñado e creado polo arquitecto Álvaro Siza e a paisaxista Isabel Aguirre. Ideado en 1989 e culminado no ano 2000. Cunha superficie que ronda os 37000m², consta de diferentes niveis ou terrazas que definen os diferentes espazos. Na zona superior, a carballeira conta con restos dunha mina e un lavadeiro. Na zona media, onde se goza de vistas panorámicas da cidade, sitúase o cemiterio. A zona inferior, de pertencencia conventual, foi a horta dos monxes. Neste nivel emprázase a escultura de Eduardo Chillida, *A porta da música*. En 1998, instálase a obra de Leopoldo Nóvoa, o *Espazo Cromlech Ocupado*. A incidencia da luz nas faces lisas do material, invítanos a entrar no seu baleiro, a ver coma a aura do megalitismo envolve a atmosfera do lugar.

O outro caso de estudo é a reurbanización do entorno da Igrexa de San Froitoso, en 2009, na rúa da Trindade de Santiago de Compostela (Veredes 2011). O proxecto foi promovido polo Concello de Santiago de Compostela, baixo a dirección do arquitecto do concello Javier Fernández, tendo como artífices a Cristina Ansedé⁴⁹ e Alberto Quintáns. Aínda que a intervención fose ideada e recollida baixo o concepto de reurbanización, é un monumento ao propio cemiterio, aos peregrinos enterrados no lugar, mesmo unha materialización escultórica e paisaxística da idea de peregrinaxe, seguindo unha estética contemporánea. O éxito do proxecto pálpase na súa selección para a exposición da IV Bienal Europea da Paisaxe. Sen dúbida, é unha intervención á altura do emprazamento, que soubo, someténdose aos lindes físicos e administrativos do mesmo, exceder os límites conceptuais potenciando as calidades ocultas do lugar.

Ademais da realización de grandes proxectos, da man de organismos públicos tamén tiveron lugar actuacións puntuais, únicas, tanto efémeras coma permanentes. Este é o caso de *Transplant Heart*, que nace da Asociación de Escultores de Helsinki. Foi deseñado a raíz da Capital Cultural Europea (2000), cunha vontade de unión das nove cidades que ostentaban o título no ano 2000. Os requisitos eran que cada intervención fora realizada por parella, cun artista finés e outro

⁴⁹ Entrevista persoal realizada a Cristina Ansedé no seu estudo o 15 de xuño do 2021.

desenrolado polas cidades participantes, os cales mantiveron unha conversa previa para definir a actuación vía internet. *Transplant Heart*, do vigués Salvador Cidrás e o finés Jukka Lehtinen, foi a obra presentada no Cetro Galego de Arte Contemporánea, mais tivo lugar na carretera de Noia, na avenida Mestre Mateo en 1999. Tamén realizaron instalacións en Helsinki. O proxecto simbolizaba unha visión do espazo público coma un lugar de conexión entre culturas diferentes, como un espazo de cooperación e relación.

En Maio de 2015 instalouse na rúa Rosalía de Castro, en Vigo, a pesar de que o emprazamento inicial previsto era un Parque Ecolóxico en Navia, un dinosourio de buxo de tres metros de alto: o Dinoseito. Foi unha intervención pola que ferveron as redes sociais. O alcalde, Abel Caballero, decidiu aproveitarse do tirón mediático poñéndoo en pleno centro de Vigo, na praza da Princesa, derrocando en protagonismo ao *Sireno* de Leiro (Otero 2018), facéndose con todos os flashes. Sen dúbida, é a materialización dunha broma pesada, dun meme. Esta intervención de corte populista, seguindo o ronsel das actuacións “para a cidadanía” do corpo municipal no espazo público vigués, é rexeitada polos especialistas. Mais isto non importa, xa que actúan pensando nas maiorías, nos votantes, non na comunidade, nin por suposto, no eido da arte. É a mostra de como o goberno dun Concello pode actuar coma un neno pequeno querendo chamar a atención, potenciando o polémico, primando o atractivo turístico en vez de escoitar as necesidades do pobo. Por desgracia, o labor do Concello, a súa alta popularidade e a súa estética icónica, terminaron por implantalo definitivamente cun photocall no seu céntrico emprazamento, malia as súas carencias conceptuais e formais.

5.1. CIDADE DE VIGO (1987-1991). VIGO.

Manuel Soto, primeiro alcalde da democracia en Vigo, foi reelixido en 1987. Dende este ano ata 1991 ten lugar unha empresa de rexeneración urbana na que unha serie de esculturas foron instaladas nos vieiros da cidade. Este auxe de modernización comeza coa substitución da estación de tren Vigo-Urzaiz, existente dende 1878, por un novo edificio en setembro de 1987. Nesa época aínda se albiscaban zonas da cidade sen urbanizar, como a vía da Hispanidade, ademais de numeroso patrimonio esquecido, coma o Palacio da Xustiza e Cárcere, futuro Museo MARCO, abandonado, sen ningún proxecto sobre o seu futuro e a piques de ser demolido. Media década antes, a cidade padeceu unha serie de graves manifestacións e folgas, pola crise no sector naval, cunha alcaldía do PSOE, igual que a nivel estatal, moi criticada polo paro e o peche de industrias do sector naval. Nunha cidade cunha economía castigada pola crise, estábanse a levar a cabo políticas de embelecemento urbano co protagonismo da escultura.

Asemade, nese marco cronolóxico inauguráronse numerosas construcións, coma o polideportivo do Berbés, en 1989, ou a nova estación de autobuses na avenida de Madrid, e con elas varios conxuntos escultóricos, dispostos en lugares sinalados. Ante a falta de museos, situáronse fitos culturais. O 22 de maio de 1991, tras a celebración de novas eleccións, Manuel Soto

renuncia ao seu posto para propiciar un goberno de coalición do PSOE con PSG-EG e O BNG, onde levará a alcaldía Carlos Príncipe, tenente alcalde dende 1983. A cidade, cun endebedamento público de 10.000 millóns de pesetas (Galovart 2014), decide continuar coas obras do proxecto *Cidade de Vigo*. Con Carlos Príncipe como alcalde, a revitalización a través da cultura cambia, xa que se antes foron as esculturas os fitos da rehabilitación urbana, agora serano os museos, de cuestionable efectividade a nivel cultural.

A intención de Manuel Soto era «instalar en puntos representativos da cidade obras de arte configurando un eixo creativo» (Romero 2018). Esta idea, entronca coa reflexión sobre o lugar e a función da escultura pública na segunda metade do século XX de María Luisa Sobrino:

En efecto, a sociedade do benestar iniciaba [...] a demanda de novos fitos urbanos capaces de dignificar un medio vorazmente alterado polo anterior desarrollismo constructivo. Tratábase así de fomentar una idea de espazo urbano cualificado e estético, una identificación frenet á evidente degradación do territorio e á cada vez maior estandarización dos obxectos meramente funcionais. (Sobrino 1999, 9)

Esvaecen as ereccións de grandes monumentos a personalidades senlleiras para realizar proxectos de mellora da imaxe urbana. Dende a administración, centráronse na creación de lugares, non de identidades. As obras estaban concebidas a priori coma *plop sculptures* (Zebracki e Palmer 2017) a colocar para visibilizar lugares e crear iconos visuais. Grazas ás vontades dos artistas implicados, terminaron por ser obras que facían referencia á simbología ou a certas casuísticas do lugar onde estaban emprazadas.

Estas esculturas⁵⁰ instaladas no espazo público, dende un punto de vista formal, responden a unha dicotomía entre un camiño figurativo e un abstracto, apreciable no contraste entre a abstracción de Silveiro Rivas⁵¹, as figuras expresionistas de Leiro⁵² e as figuracións coidadas de Juan José Oliveira Viéitez⁵³ ou Ramón Conde⁵⁴, que conforman un proxecto heteroxéneo a nivel

⁵⁰ Juan José Oliveira Viéitez, *Rapto de Europa* (1987); Juan José Oliveira Viéitez, *Os Cabalos*; Ramón Conde, *Monumento ao Traballo*; Francisco Leiro, *O Sireno*; Silveiro Rivas, *Porta do Atlántico*.

⁵¹ Porta do Atlántico- unha peza de 427 toneladas de granito rosa de Porriño, e 14 metros de altura, nunha fonte de 38 metros de diámetro, que contou cun presuposto de 30.000.000 pts. Aínda que foi inaugurado o 4 de maio, colocouse o 18 de abril de 1991. «As pezas trabállasas todas por partes, con diferentes texturas, deixando as pegadas. [...] Na enorme canteira, a natureza amósase hercúlea e colosa, e o escultor, coma un pequeno David fronte ao inmenso Goliat da natureza, sente medo escénico. É unha sensación de impotencia e de medo como a do percebeiro nos cantís pétreos onde o Atlántico é pura épica» (Seoane 2019, 110).

⁵² Foi instalado pola noite o 7 de novembro de 1991, e elevado sobre un pedestal bípode de granito negro. O orzamento para a súa realización foi de 48.861.991 pesetas (293.666,48€).

⁵³ Cabalos de Juan José Oliveira Viéitez. Son un total de cinco cabalos, impulsados por unha enerxía que os leva a escalar ata o ceo, seguindo un patrón helicoidal, no curso dunha cascada. Cunha altura de 18 metros e un peso de 40 toneladas de bronce, os cabalos aparecen situados no centro dun estanque de 10 metros de diámetro. O motivo de realización do mesmo é un homenaxe aos cabalos que antes habitaban o monte do Castro. O seu coste foi de 89.600.000 pesetas (538.506,85€).

⁵⁴ Os Redeiros, o *Monumento ao Traballo* de Ramón Conde, é un bronce sobre peana de pedra de 8,5 m., 2,5 de alto e 3 de longo, situado ao comezo da Gran Vía, onde sete homes de mar tiran dunha rede para sacar peixes do mar, dunha

estilístico, mais homoxéneo en canto ao sentido monumental da escala dos mesmos. A nivel global, todos os proxectos comparten o dinamismo, ademais dunha conexión explícita coa cidade. Sen dúbida, a elección das diversas autorías responde á intención do goberno por asegurarse de que as instalacións ían ser garantía de éxito, ao saíren do imaxinario de escultores consagrados tanto no panorama galego, coma no internacional⁵⁵.

No relativo á conexión física das pezas co lugar podemos afirmar que todas están colocadas en lugares estratéxicos, cruces de camiños relevantes no viario urbano da cidade. Así, o *Rapto de Europa*⁵⁶ foi colocado no oeste da cidade, no cruce entre a Avenida Europa e a Avenida de Samil, xa na periferia e preto da zona de praias. É o epítome desta hipótese, xa que nin situación da obra nin o ano de colocación foron casuais. Neses anos, España ocupaba a presidencia da Unión Europea, sendo Felipe González presidente do goberno español. O mesmo acontece cos cabalos de Oliveira, situados en 1991 na Gran vía de Vigo, en Praza España, no primeiro punto que se ve da cidade olívica cando se chega dende Ourense ou Madrid. Tamén, no cruce entre Gran Vía e Urzaiz, dúas das principais vías do centro da cidade, onde se colocan “Os Redeiros”, o *Monumento ao Traballo* de Ramón Conde, aínda que en principio fora deseñado para a Cidade da Coruña e posteriormente situada en Vigo, por non ter chegado a acordo a alcaldía e o artista (Blanco Sierra 2015, 182).

En canto a súa situación espacial, cabe destacar a relevancia que xogou o deseño de Silveiro Rivas⁵⁷, a Porta do Atlántico, polo crucial que foi para a determinación do espazo que circunda. Sitúase no espazo conector entre o litoral e o centro de Vigo. Foi o propio concello que encargou a Silveiro Rivas unha obra que funcionase como nexo de unión do conxunto. Así, o escultor decidiu contar cun equipo interdisciplinar para abordar o problema, debido á complexidade do espazo, conformado por Manuel Portoles e García-Quijada xunto con dous deseñadores da empresa construtora (Sobrinho Manzanares 1999). O papel central que o Concello lle outorgou ao artista para acometer unha actuación en conxunto no deseño urbano, fusionando deste xeito a intervención plástica coas necesidades do entorno, foi chave para definir a posta en marcha dunha idea determinante e unificadora no lugar. O mesmo aconteceu con Francisco Leiro, quen xogou o mesmo papel determinante na configuración do espazo urbano, ao ofertárenlle realizar unha escultura para unha fonte de 12 metros de diámetro que ía ser emprazada na Porta do Sol. A el, un conxunto escultórico de gran escala non lle parecera o máis adecuado, por iso, propuxo a solución

forma épica. Foi elaborado en 1987, e a fundición realizouse en Madrid en 1990. As súa musculatura en extensión máxima, e a súa marcada expresividade, confiren a esta obra unha carga emotiva e heroica moi forte. Tivo un custe de 53.860.989 pesetas que custou (so 20 millóns deles foi a propia fundición).

⁵⁵ Aos 33 anos, Leiro era un escultor de renome internacional. Realizara esculturas tanto en París, coma Roma, Munich, Sidney.... Incluso asinara un contrato de confidencialidade coa galería Marlborough, unha das máis importantes do mundo. Confeccionou o Sireno no seu taller de Cambados, entre 1990 e 1991.

⁵⁶ Fundición de bronce de 7 metros de altura e unha tonelada e media de peso.

⁵⁷ Entrevista persoal a Silverio Rivas no seu obradoiro o día 14 de xuño de 2022.

de elevar a peza⁵⁸.

A calidade formal das pezas, tamén se ve definida pola súa simboloxía. En canto a conexión simbólica das pezas co lugar, a excepción do Rapto de Europa, todas posúen unha conexión clara coa cidade. Esta, pola contra, posúe simboloxía política, ao representar esta escena mitolóxica como un enalzamento de Europa. Arestora, esta iconografía debería ser cuestionada pola cidadanía, xa que representa ao deus Zeus en forma de touro, cabalgando sobre a deusa Europa, raptada e violada por el.

El é o raposeiro Zeus, metamorfoseado en touro, namorado dela, a bela e inocente Europa; Ela, filla de Anexor e Telefasa ante a visión do touro primeiro asústase, logo colle confianza, acaricia e senta no lombo do animal momento que aproveita Zeus para levantar o voo e, facéndose xordo aos berros da descoidada doncela, raptala. O escultor eterniza o momento da partida de Zeus coa súa prezada carga ao lombo. Tanto Pegaso como o Zeus-touro acabaron convertidos en constelación. Unha estrela non fai constelación, un conxunto de estrelas si. (Lores 2014, 2).

En contraste con este uso simbólico con fins políticos, o resto de obras engarzan co local: o traballo naval, con Ramón Conde, a esencia do pobo vigués, con Leiro, a fauna do lugar, con Manuel Oliveira, e a emigración e a mar, con Silveiro Rivas. Na obra de Silveiro Rivas amósase perfectamente o simbolismo do partir dos emigrantes que tiveron que abandonar esta terra e marchar cara as Américas. A gran porta sostén dous elementos pétreos irregulares, pendidos dela, que simbolizan á forma dos dous continentes. Así, a *Porta do Atlántico* amósase como o perfecto exemplo que se poden seguir realizando obras monumentais con alto contido simbólico, baseadas na tradición, mais con novos aires. É necesario que este tipo de obras teñan un papel clave no espazo público. Que ordenen, identifiquen e unifiquen a praza, mediante a súa estética e concepto, atuando coma un elemento de significación urbana na conciencia da comunidade.

Leiro non se afasta da simboloxía da mar, xa que da forma ao Sireno, un híbrido entre home e peixe que observa o mar dende o centro de Vigo.

As columnas sobre as que se asenta teñen un lado curvo, inspiradas nos volumes redondeados do modernista “Plancha Madariaga”⁵⁹, o cal tamén lles confire una sensación de movemento, coma se o Sireno estivese camiñando. O “Tritón” está feito en aceiro, un material que combina á perfección coa cor negra dos pes, que reflicte o sol coma os caixóns cargados de sardiñas que vía cando era xoven e ía polo berbés. As súas grandes aletas, cheas de escamas, parecen mais ben ás e se apoian sobre o capitel, coa que da a sensación de que está voando ou nadando. Tampouco é casual a orientación da peza, cara o Carral e, detrás, o mar onde se atopa o fogar, nin o é a súa atafegante expresión na que se mesturan sorpresa e

⁵⁸ Así, inspirouse para esa solución no león alado da praza de San Marcos, en Vencia.

⁵⁹ Alcume do edificio modernista deseñado por Romualdo Madariaga, na Porta do Sol.

tristeza. en una mirada melancólica porque bota de menos a mar, quere ir cara ela». Segundo as palabras de Francisco Leiro. (Faro de Vigo 2021)

A monumentalidade da que careceu finalmente a Porta do Sol, acolleuna praza España, cos cabalos de Oliveira, onde converteu ao cabalo en heroe do lugar, enxalzando a súa figura cun exacerbado dinamismo de galope equino, que proporciona un aire monumental e de maxestuosidade ao animal, rompendo así cos esquemas da estatuaria equina (Lores 2014, 2). Aire do que tamén gozan “Os Redeiros”, O *Monumento ao Traballo*, de Ramón Conde, unha homenaxe á vida dos traballadores da mar, ás raigames industriais da cidade e ao seu vínculo co Atlántico, por medio da representación de sete mariñeiros tirando das redes. Fálanos do orgullo que senten as persoas viguesas polo seu pasado e presente, como cidade industrial. Para iso, emprega a mesma fórmula épica de Oliveira para enxalzar á figuración.

Das cinco obras do proxecto, arestora só en dúas delas acometéronse accións de mellora das mesmas. Unha delas foi *Os Cabalos*, de Oliveira, obra na que tivo lugar unha restauración de patoloxías menores, con vistas a modificar a disposición de toda a praza nun futuro. Asemade, a praza América foi intervida para unha remodelación na que o diámetro da antiga fonte pasou a albergar zonas verdes e bancos. Mais a imponente escultura segue a presidila. Silveiro Rivas está satisfeito coa remodelación da praza, a cal permite agora que os cidadáns circunden a contorna da peza e albisquen novas perspectivas, antes imposibles:

A Remodelación da Praza América é una boa intervención, non desvirtúa o sentido conceptual da obra porque segue sendo unha porta navegable como cando se creou en 1991. [...] Pero visto o resultado final, poden dicir que a nova remodelación mellorou o resultado anterior. Por outra parte, os cidadáns, ao poder aproximarse á obra una vez convertida en peonil a rotonda, poden descubrir aspectos que a distancia lles impedía observar, e atreveríame a dicir que poden percibir a enerxía que desprende» Segundo as palabras de Silveiro Rivas. (Sotelino 2020)

A disparidade de proxectos realizados en Vigo nesta época, con artistas de tendencias moi variadas, deixa ver a pluralidade estética dos mesmos, onde pezas conservadoras mestúranse coas procuradoras da vangarda estética. O éxito desta serie de intervencións é cuestionable, xa que si, reflicte a importancia que posúen os programas de rexeneración urbana, onde os concellos apostan por renovar ou mellorar a imaxe da mesma, acción necesaria para artellar o sentido urbano da cidade, mais non foi un revulsivo para a transformación radical da cidade, como puido darse no co efecto Guggenheim. Este tipo de actuación urbanas, adoitan ser o inicio de novos procesos de transformación na contorna. Calquera novo elemento de significación urbana, pode ser o detonante e impulsor de modificacións dos patróns sociais, económicos e urbanísticos.

5.2. PARQUE ESCULTÓRICO TORRE DE HÉRCULES (1992-2001). A CORUÑA

O proxecto *Parque escultórico da Torre de Hércules* remóntase a 1992, ano do bicentenario da reconstrución do faro romano polos enxeñeiros hidráulicos da Armada, Eustaquio e José Giannini, durante os reinados de Carlos III e Carlos IV. Na nova intervención acometerase a restauración da mesma e a rexeneración urbana do entorno da Torre⁶⁰. O proxecto estivo dirixido polo enxeñeiro Eduardo Joaquín Toba Blanco, sendo alcalde da cidade coruñesa Francisco Vázquez (Grandío 2019), quen ostentou a alcaldía durante 23 anos, entre 1983 e 2006. O conxunto de intervencións realizadas no marco desta actuación permitiría que na 33 reunión do Comité do Patrimonio Mundial da Unesco, foran declaradas Ben de Interese Cultural en xuño do 2009.

Na Coruña da década dos 90 acometéronse obras como a circunvalación do borde litoral, creándose así o paseo marítimo máis longo de Europa, de 13 km, dende o Castelo de San Antón ata o Portiño. As zonas da Pescadería e Cidade Vella, melloraron a súa calidade de vida grazas ao Plan Especial de Protección e Reforma Interior, co cal viron rehabilitadas un gran número de vivendas. Neste contexto de bonanza económica acometéronse obras de infraestruturas, a rede cultural de Museos Científicos Coruñeses, construción de Multiusos e acondicionamento de Montes, entre outras.

Para a restauración da zona, Toba Blanco (2013) propuxo acometer a recuperación do entorno da Torre cun estudo independente, aínda que vencellado a nivel infraestrutural ao proxecto do Paseo Marítimo de Orillamar. Así, as intervencións a realizar no lugar, serían levadas a cabo baixo o financiamento do “Un por cento cultural” do Ministerio de Obras Públicas, Transporte e Medio Ambiente. O parque escultórico naceu “da necesidade de acondicionar o seu espazo circundante⁶¹, e darlle unha expresión mítica e simbólica que axude a entender o faro romano, dentro da zona de respecto do que xa era Ben de Interese Cultural” (Toba Blanco 2013).

Ao longo de case dúas décadas, un total de 17 intervencións⁶² foron distribuídas neste lugar para materializar no presente as vellas historias do pasado. O espazo de actuación é unha paisaxe costeira de 47 hectáreas, que abrangue a península da Torre, Punta Herminia, O Acoroado e o Cabal de Pradeira, marcada polos embates do atlántico, a fauna e a flora autóctonas, e mesturada coa arte a razón deste proxecto. Xa gozaba de fitos artísticos anteriores, agora inseridos no propio parque:

⁶⁰ Baseado nun traballo publicado no ano 1991 no nº 1 da revista Señales Marítimas do MOPU.

⁶¹ No entorno do faro, había infinidade de pequenos sendeiros, os cales respectaron dentro da intervención territorial, pero ampliándoos lixeiramente e consolidándoos coa aportación de zahorra natural, coa fin de que as persoas poidan visitar o espazo coa maior comodidade e contemplar a paisaxe litoral e o océano. Así, habilitáronse máis de tres kilómetros de sendas, que permitirán a práctica deportiva, e sobre todo o camiñar aos pés do faro (Toba Blanco 2013).

⁶² *Portas* de Francisco Leiro (1992); *Menhires* de Manolo Paz (1994), *A nave de pedra* de Gonzalo Viana (1994), *A copa do Sol* de Pepe Galán (1994), *Caracola*, de Moncho Amigo (1994), *Caronte* de Ramón Conde (1992), *Breogán* de Xosé Cid (1995), *Guardiáns* de Soledad Penalta (1994), *Ara Solis* de Silveiro Rivas (1994), *Rosa dos ventos* de Correa Corredoira (1994), *Menhir Pentacefálico* de Ramón Miranda (1994), *Ártabros* de Arturo Andrade (1994), *Guitarra* de Pablo Serrano (realizada en 1983), *Combate entre Hércules e Xerión*, de Tim Behrens e Xosé Espona (1994), *O Retrato do Rei Carlos III*, de Pablo Serrano Aguilar (1992); *Monumento aos fusilados*, de Isaac Díaz Pardo (2001); a *Hidra de Lerna*, Fidel Goás Mendes (1998); e *Espinoso*, de Enrique Saavedra (1998), desaparecida no 2008.

os petróglifos do Monte dos Bicos, baluartes e o Cemiterio Moro. Actualmente, o lugar é moi visitado, mais non polo acerto do programa escultórico, senón por ser un enclave idóneo para a realización de actividades deportivas ou de ocio, polo terreo e a súa situación, ao gozar dunha das mellores vistas do golfo ártabro e ao constituír un dos poucos espazos verdes e extensos preto do centro da cidade herculina.

Toba defende a necesidade de dotar ao lugar de elementos identitarios, en referencia ás esculturas, xa que “constitúen unha amalgama de obxectos, fenómenos ou acontecementos que permiten ao home situarse dentro ou fóra dun espazo multidimensional que de continuo lle resulta hostil, de modo que poida sentirse existencialmente seguro” (Toba Blanco 2013). Fala da necesidade de domesticar o espazo salvaxe e desleixado do entorno da torre. Enchelo de novas historias que permitan que sexa habitado, ordenar o territorio. Para iso, empregou como instrumento a escultura simbólica, coa intención de situar referencias estáticas para atraer a mirada dos cidadáns e crear miradores para observar a beleza da paisaxe.

A pesares da vontade de elaborar un proxecto coherente co lugar, non houbo esixencia e firmeza á hora de formalizalo, segundo expresa Manuel Segade (Romaní 2012, 148). Esta carencia provocou que se levara a cabo unha actuación non cohesionada, coa superficial intención de darlle vida a unha zona, esteticamente, preparala para habitala, mais sen integrala coa comunidade. As liñas de actuación sobre o terreo, deron liberdade formal. A elección das autorías, incrementaron ese feito. Así, en canto á análise formal dos participantes, atopámonos de novo, tal e como acontece no proxecto *Cidade de Vigo*, unha intervención moi heteroxénea a nivel estilístico, debido a que non hai un traballo en conxunto por parte dos artistas, senón que estes actúan coma entes individuais que deron forma aos seus pensamentos illados. O proxecto careceu de liderazgo forte, debido á inexistencia dun proxecto conceptual e narrativo claro e detallado, tal e como si aconteceu na Illa das Esculturas de Pontevedra.

Obsérvase como hai un predominio de escultura abstracta. Hai presenza de escultores completamente figurativos, nunha liña formal clásica, coma Pablo Serrano, outros con tintes abstractos, acordes coa praxe de Buciños, como Arturo Andrade, e autores completamente abstractos, como Ramón Manuel Amigo González. Este feito, xunto coa non concordancia de estilos, fai que o proxecto pareza inconexo e non chegue á poboación, xa que non se comprenden a simple vista as narracións ocultas que simbolizan. A ausencia de programa, como si existe na *Illa das Esculturas*, leva a que predomine o decorativo, que as esculturas sexan vistas como mera decoración. Mais, seguindo a vontade do arquitecto, si que funcionan como fitos aos que dirixirte, para contemplar a paisaxe. Para iso, elixiron aos artistas locais máis relevantes, sen existir pautas estéticas nin conceptuais, so promoveron a libre actuación sobre o terreo dos mesmos, sen ningunha vontade a maiores.

No relativo á conexión física das pezas co lugar, observamos como todas están situadas nos arredores da Torre, sempre a unha cota inferior á mesma. Podemos diferenciar tres zonas de

colocación das obras: a zona da Torre, a zona de Punta Herminia e o Campo da Rata. Circundando á Torre, temos: as *Portas*, na propia Torre, *Retrato do Rei Carlos III*⁶³ situado no acceso á torre, *Combate entre Hércules e Xerión*⁶⁴, fronte ao areal da lagoa, *Ártabros*, *Menhir Pentocefálico*, *Guitarra*, *Rosa dos Ventos*, ao pé da Torre, na zona Norte, *Guardiáns*, no leste, na ladeira que baixa á praia das lapas, *Ara Solis*, *Hidra de Lerna*, situada na subida á torre, *Breogán*, na planicie previa á subida cara a Torre de Hércules, e *Caronte*⁶⁵. Na zona de Punta Herminia: *Caracola*, colocada nunha antiga batería de costa, *Copa do Sol* e *A Nave de Pedra*. No Campo da Rata se sitúa o *Monumento aos fusilados* e os *Menhires*.



Cid, Xosé (1996) *Breogán*. Parque escultórico Torre de Hércules. A Coruña. Jorge Viz.

A conexión simbólica das pezas co lugar é incuestionable. Foron concibidas para dialogar coa Torre, para facela protagonista. Non todas cumpriron o cometido, mais si funcionan moi ben como axentes potenciadores das lecturas ocultas do lugar. Pódense definir catro categorías de creación simbólica neste espazo: a Mitoloxía, o Pobo, a Memoria Histórica e a Paisaxe. En referencia á última, unha da obra que crea esta conexión simbólica é a de Ramón Manuel Amigo González, *Buguina*, ou *Caracola*. formada por unha caracola de ferro e unha columna en forma de Y que a suxeita, de 3 m. de altura. Esta peza enmárcase dentro dun proxecto persoal do artista, no que busca «a globalización do noso pequeno mundo: abraza-lo planeta, comunicarse loxicamente. Crear

⁶³ O referente da obra é o retrato que fixo ao monarca no seu día, Francisco de Goya, que o caracterizou nunha escena de caza, co seu can aos seus pés, nun descanso da xornada. Esta foi a primeira das pezas que se situaron no que hoxe chamamos Parque escultórico da torre de Hércules. O motivo da presenza do monarca na torre é debido a que el foi o que remodelou a torre e restaurou o faro. (Blanco Sierra 2015, 189)

⁶⁴ Buscaban que quedase afundida no terreo, para que non competise coa Torre de Hércules (Santos 2020). Así, deron lugar a unha figura na que se representan Hércules e Xerión combatendo, conformada por unha soa liña.

⁶⁵ Unha figura de bronce de brazos cruzados, de 120cm de altura, realizada en bronce, de 500 kg de peso, sobre una peana de cemento. O autor defíneo coma «un guerrero, un vigía atento que trata de contextualizar con su alrededor, desafiante y pantagruélico» (Blanco Sierra, 2015).

remotas pontes de son, tecelos ventos, os espazos, os rumores, os silencios» (Blanco Sierra 2015, 184). Mais parece non ter ningún tipo de afinidade coa globalización, senón que fai referencia ao ecoloxismo e ao ser conscientes das necesidades do planeta. No lugar, a obra contribúe a aumentar a sensación de proxección de Punta Herminia cara o océano, aproximando á espectadora á auga. Precisamente, cara este elemento condúcenos a *Hidra de Lerna*⁶⁶ de Fidel Goás Mendes, simbolizando unha embarcación, e o *Menhir Pantacefálico* de Ramón Miranda, unha obra “totémica” con diferentes acabados superficiais e gravados que recordan a culturas primitivas de pobos que navegaban os mares.

Un total de catro obras están dedicadas ao pobo, ás persoas. A primeira é o *Rei Carlos III*, de Pablo Serrano, inmortalizado por ser o detonante da restauración do faro. Arturo Andrade deseña *Ártabros*⁶⁷, un conxunto escultórico de tres pezas que dialogan entre si, simbolizando ao antigo pobo preromano dos ártabros. En honor ao tempo pasado por Picasso na Coruña, dispúxose unha *Guitarra*, de Pablo Serrano Aguilar, un aceiro cortén de volumes simples e de influencia cubista.

A mitoloxía e as lendas son as verdadeiras conexións simbólicas co lugar. Abundan as intervencións que levaron a cabo esta relación directa coa Torre, seguindo a intención marcada polo director do proxecto. Destaca o *Breogán*, avó de Mil, o conquistador de Irlanda, de Xosé Cid Menor, icona máis fotografada de todo o parque, simbolizando a presenza céltica na Coruña. Francisco Leiro, realiza as *Portas* da Torre, con baixorelevos estruturados en cinco rexistros. A presenza deste artista na Torre, foi encargo do director, co cal definiu a temática da súa intervención previamente.

De Xosé Espona e Tim Behrens, é o *Combate entre Hércules e Xerión*, do seu décimo traballo. A lenda do combate afirma que Hércules decapitou a Xerión e enterrou no lugar a súa cabeza, para logo facer unha fogueira dedicada a Zeus, que daría lugar ao faro que hoxe coñecemos. A Xerión dedica Soledad Penalta⁶⁸ a súa intervención, *Guardiáns*⁶⁹, xa que o mesmo foi definido coma o gardián do rebaño de Hércules, e foi descrito coma un ser de tres corpos, coas súas respectivas cabezas e extremidades. A Hércules dedícalla Gonzalo Viana Zulaic, co seu *Hércules na nave dos argonautas*⁷⁰, onde representa a Hércules só, navegando cara Brigantiu. Xabier Correa Corredoira realiza un mosaico simbolizando os 32 rumbos do horizonte, a *Rosa de los vientos*. Asemade, na obra intégranse harmonicamente os emblemas dos países celtas, e os de Tarsis, a patria orixe de Xerión.

Á lenda do Ara Solis, que conta que os romanos posuían un altar adicado ao sol no cabo

⁶⁶ Duns 7m. aproximadamente, está situada na subida á torre. Conformada por unha serie de pezas pétreas, unidas horizontalmente e curvadas pola tensión dun cable de aceiro que as conecta cun bloque vertical.

⁶⁷ Un mariñeiro, unha muller e un guerreiro, de pedra e bronce sobre peana, de escala humana, que simbolizan ao antigo pobo pre-romano dos ártabros.

⁶⁸ Entrevista persoal vía mail a Soledad Penalta o 14 de decembro de 2022

⁶⁹ Un conxunto de tres grandes planchas de aceiro cortén que evocan aos volumes dun rostro, de 300x 210cm.

⁷⁰ Un granito de 20 toneladas, concretamente catro unidos, onde se representa a Hércules só, navegando cara Brigantiu.

finisterre, está conectada a obra de Silveiro Rivas, quen crea *Ara Solis*. A súa forma arquitrabada, con dúas columnas de fuste e capiteis asimétricos, simboliza unha porta «como símbolo do tránsito entre a vida e a morte, a culpa e a salvación, a luz e as tebras, a ignorancia e a sabiduría» (Blanco Sierra 2015, 189). Esta, foi situada sobre o terreo en pleno Solsticio de verán, para captar o sol do oeste (Toba Blanco 2013). O astro rei tamén se referencia na *Copa do Sol*⁷¹, de Pepe Galán, en alusión á copa de Xerión, onde o sol desaparecía cada noite para regresar ao oriente. A modo de protector da paraxe atópase *Caronte*, de Ramón Conde.



Conde, Ramón (1992) *Caronte*. Parque escultórico Torre de Hércules. A Coruña. Jorge Viz.

No Campo da Rata atopamos unha obra que alberga a simboloxía da memoria histórica, o Monumento aos fusilados da guerra civil, de Isaac Díaz Pardo, a modo de homenaxe ás vítimas asasinadas polo bando sublevado en 1936. Os monumentos erixidos a prol da memoria histórica, xa dende finais do século pasado, teñen integrada neles a problemática de ser esquecidos. O esforzo de asociacións de memoria e institutos, son clave para sensibilizar á cidadanía, e pezas coma a do Portiño (Souto 2005), de Pepe Galán, ou a de Díaz Pardo, deben de promover avances no proceso de recuperación da memoria histórica (Thompson 2019).

O “Monumento aos inmolados”, inaugurado no 2001, (Suárez Picallo 2020) é un conxunto de sete bloques de granito, unha fotografía dun fusilamento de 1936 que ten escrito: as excursións que se celebraron neste mesmo lugar no verán de 1936, 9 manchas de pintura vermella como metáfora dos mortos nesa barbarie, o paredón dos fusilamentos, e dous poemas, un de Federico García Lorca e outro de Uxío Carré Alvarelos. Posúe unha inscrición que di: “INMOLADOS NESTES CAMPOS FRONTE AO MAR/ TENEBROSO POR AMAR CAUSAS XUSTAS / PRESENTES

⁷¹ En aceiro cortén 400x390x380cm, una escultura articulada en base a tres piezas de acero cortén, que con precisión se engarzan en un solo punto inferior para, en un alarde técnico, solventar un reto de equilibrios de masa y pesos.

NA LEMBRANZA DO POVO E DO SEU CONCELLO DA CORUÑA / ABRIL DO 2001 / SESENTA E CINCO ANOS DESPOIS”. Díaz Pardo actuou como promotor e garante da memoria histórica contemporánea de Galicia, a través deste conxunto pétreo de estética megalítica, entroncando coas raíces profundas da terra.

Asemade, facendo referencia indirectamente á problemática da Memoria Histórica, Os menhires de Manolo Paz, “Menhires pola Paz”⁷², inaugurados no 2003, son un conxunto de 12 pezas de distintos tamaños, cunha ventá aberta, no medio deles, que conecta o lugar co ceo e a mar. Estes, outorgan varias perspectivas que enriquecen a contemplación e enmarcado da contorna. Estas, simbolizan a idea de familia, sendo as de maior tamaño, os pais, e as de menor, os fillos. Aluden á unidade, á suma, á paz, así entroncan coa memoria histórica do lugar, como unha sorte de bandeira pola paz, para que as atrocidades acontecidas no Campo da Rata non volvan a ocorrer.

En canto ao Estado de conservación das mesmas, observamos graves danos en pezas coma os *Ártabros*, concretamente na muller do conxunto escultórico, a cal unha conta cunha importante fisura. A falta de coidados da *Caracola* de Moncho Amigo, provocou a súa retirada do Parque no ano 2018, pola súa irrecuperable corrosión. Por sorte, o artista conservaba o molde, polo que foi ubicada de novo en Punta Herminia a finais dese mesmo ano. Compre recordar tamén, o *Espinoso*, de Enrique Saavedra, peza situada na Furna dos Touciños, que desapareceu da paisaxe por abandono, un ano antes de ser proclamado Patrimonio da Humanidade (Vidal e Portabales 2013). Estes tres casos, reflicten á perfección o abandono que sofren as mesmas. Non acontece o mesmo no propio parque, nos coidados que teñen que ver coa flora.

Arestora, podemos analizar e interpretar a conexión real do proxecto coa contorna, e dicir que sen dúbida, o lugar é frecuentemente visitado e empregado pola cidadanía, polo xeral para as prácticas deportivas e de ocio. As obras de arte, funcionan como encraves onde situarse, onde deterse para contemplar, mais non modifican substancialmente a paisaxe, senón que tratan de integrarse conceptualmente no pasado da mesma, para traer ao presente símbolos do pasado. A falta de homoxeneidade no conxunto, fan que as pezas permanezan illadas unhas das outras. A non conexión das mesmas coa comunidade, e o abandono que padecen por parte da administración, xa que o ambiente salino e os embates do vento son moi nocivos para as mesmas, convértenas en elementos non dialogantes en permanente decadencia.

5.3. BIENAL DO SIMPOSIO INTERNACIONAL DE ESCULTURA AO AIRE LIBRE (1990-2019). O GROVE

Ao longo de case tres décadas, dende 1990, no Concello do Grove celebrouse o Simposio Internacional de Escultura ao aire libre, financiado polo mesmo, durante a festa do Marisco⁷³, no

⁷² Grupo de menhires graníticos sen pulir. Están instalados seguindo a forma de dous círculos concéntricos. Cada menhir posúe unha abertura, un baleiro escultórico dende o que se pode contemplar a paisaxe.

⁷³ Un evento gastronómico-cultural que manifesta a relevancia tanto da pesca como do turismo, para a economía do

mes de outubro. Nel, unha serie de artistas convidados, tanto locais coma internacionais, participaron na creación de diversas obras escultóricas. Foron seleccionados cinco artistas anualmente, e un deles, elixido como gañador. Estas están supeditadas a un dos requisitos, o uso do granito. Por outra banda, dispoñían de total liberdade para a elección da temática. Así, as obras vencedoras⁷⁴ pasaron a formar parte do Concello do Grove, e foron dispostas no espazo público da vila.

O proxecto nace a raíz do éxito da Festa do Marisco, iniciada na década dos oitenta, a cal foi incrementando paulatinamente o seu número de actividades culturais, concursos deportivos e xogos, cursos, seminarios, conferencias e mesmo o Foro de Recursos Mariños e da Acuicultura das Rías Galegas, satélites da celebración que enxalza ao marisco. Os artistas participantes son seleccionados por medio da elección dun xurado, que discirne entre as diferentes propostas de bosquexos presentadas polos diferentes artistas aspirantes. Dun total de cinco⁷⁵ seleccionados debe de haber un escultor local e outro estranxeiro, o resto deles teñen que ser doutras comunidades do Estado Español. Os artistas seleccionados dispuxeron dun mes para realizar a obra, na Praza do Corgo, á que se desprazaran a gastos pagos. Tamén o aloxamento e a manutención correron a cargo do Concello do Grove durante os días de realización das obras.

Compre destacar como os artistas elaboraron as súas creacións á vista, no propio espazo público, convertido no momento nun taller compartido por todos os seleccionados. Obsérvase unha heteroxeneidade en canto á temática, con obras que oscilan entre a figuración e a abstracción, e unha homoxeneidade propiciada polo uso do mesmo material. Conectan co espazo público do lugar ao estaren situadas no centro da Vila. Estas, situáronse tanto no paseo marítimo, coma ao carón do edificio do Concello, mais tamén hai algunha espallada polas rúas da vila, coma é o caso do “Meco” de David Natidze, do 2005. Esta, a nivel formal é un enorme rostro, unha figura realista de proporcións deformadas, do mesmo xeito que o rostro esculpido por Jesús Delgado en 1991, que contrastan con outras manifestacións formais abandeiradas da abstracción como a de Paco Lareo do mesmo ano.

lugar.

⁷⁴ Os artistas vencedores foron: (1990) Hiun Hye Sung; (1991) Florencio de Pedro Herrera; (1992) J. A. Amate; (1993) Manuel Rial Pérez– *Maruxa dos Portos*; (1994) Josef Mössmer – *Haz dinámico trilobulado*; (1995) Isabel Dominguez; (1996) José Luís Menéndez– *Frente a frente*; (1997) Czesław Podlęsny - *Monumento ao centolo* (1998) Manuel Rodríguez -*Nudo Marino*; (1999) Juan Fontecha, *El último puerto*; (2000) Luis Sifuentes; (2001) Michael Scheuermann, *Stranded*; (2002) Antonio Moreira Recamán - *Vill 4-9-02*; (2003) XIV Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove (2003) - *Homenaxe os voluntarios do Prestige*. Oscar Aldonza (coord.); (2004) Luca Zupelli– *Direcciones*; (2005) Ana Ruiz Agui– *Vida*; (2007) Mabuchi Hiroshi, *kumogani*; (2008) Gonzalo Serrano Atienza, *Equilibrio de Mar*; (2009) Pedro Ania Gerez - *Union*; (2011) O XXI Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove pasa a chamarse "I Bienal del Simposio Internacional de Escultura al Aire Libre de O Grove 2010-2011. Nando - *Celosia*» (Blanco Sierra, 2015: 215-229). Segundo os datos do 2005, os vencedores son premiados co centollo de ouro (2500€), e os sucesivos os de prata (1900€) ou bronce (900€), ou accésit (600€) (Blanco Sierra 2015, 219).

⁷⁵ Non en todas as edición foron 5 os participantes.



Delgado, Jesús (1991) Bienal do Simposio Internacional de Escultura ao Aire Libre. O Grove. Jorge Viz.

Existe unha conexión simbólica e física, pola paisaxe, na meirande parte das obras, que as vencella ao lugar, a representación do mar. A presenza figurativa ou abstracta do poder do atlántico. A paisaxe asolaga as obras do Simposio. Observamos como esta se manifesta nas obras abstractas, como a ventá ao mar de José N. Fuentes, o granito negro de 1996, onde dous pilares se elevan formando unha abertura no medio que mira ao mar, cunha dualidade entre o rugoso e o pulido, que nos fala dos perigos e praceres da auga do océano. O mesmo acontece na obra de Carlos Rial de 1994, ou na de Florencio de Pedro de 1991 (Imx. 1.). A representación de Alejandro Muelle Martínez, 2006, unha pequena ola dinámica recorda á forza do mar. Tanya Preminger copia esta esencia, mais a torna minimalista. Simplifica nunha soa ondulación o movemento do mar, convertendo a superficie do granito nunha semiesfera perfecta que se eleva da planicie de pedra, coma se dunha onda perfecta se tratase.

Observamos representacións inspiradas na fauna local, como a peza de Kamen Tanev (Imx. 2.) que asemella unha cuncha de molusco, con reminiscencias das grandes obras orgánicas de Tony Cragg. Os aparellos empregados na pesca, patrimonio local, tamén están presentes nas creacións de: Jorge Romeo 1991, crea unha sorte de hélice, completando o granito cunha lámina de metal e Jesus Suisan, 1993, define unha peza con reminiscencias das formas dunha áncora. Sintetiza moi ben a esencia do Atlántico a obra de Jose Mossmer (Imx. 3.), do 1994, cunha especie de columna brancusiana que recorda ao vaivén da auga do océano.

Situáronse no espazo público outras obras alleas ao simbolismo da auga, como as formas puras e minimalistas da representación dun cabaleiro, de Emin Petrosyan, do 2009, nunha combinación de liñas rectas e curvas, que asemellan as dun escudo antigo, xunto con varas metálicas suavizadas con esferas tres delas, que recordan a unha espada. A pureza das súas liñas contrasta coa paisaxe. A peza máis clásica, adscribible ao primitivismo galego é a obra do local Manuel Rodríguez de 1993, unha maternidade onde a nai colle no colo a o seu fillo, nunha representación de metade do corpo. Destaca a peza de Yekmalyan, do 2005, un corpo de muller nú recostado, sen rostro, que queda á altura perfecta para que o público sitúe a súa cabeza no seu lugar, coa paisaxe marítima de fondo, o que permite a interacción fotográfica da peza coa comunidade local e os turistas.

Este formato creou unha enorme saturación do espazo, o cal sen dúbida, inzado de tráfico, mobiliario urbano e diferentes carteis publicitarios, non contribúe á correcta comprensión ou creación dun lugar artístico de valor. Pola contra, si incrementa o valor estético do lugar, facéndoo cheo de ornamentación, o que xera unha contemplación visual atractiva. Mais non se busca unha conexión conceptual das obras co lugar, senón unificar todas as creacións baixo a mesma estética, que en certo modo fan que funcionen como conxunto unificado, aínda que a nivel conceptual sexa pobre e illado do medio no que están situadas. Segundo Lucía Romaní, unha das penurias da arte pública galega, ademais do fenómeno do rotondismo, son obras procedentes do oficio dos canteiros, das Escolas. Estas esténdense por todo o espazo público. Ao seren meras pezas nas que se proba a pericia técnica do canteiro, ou representacións subxectivas dos creadores, non posúen ningunha función social, nin conexións co espazo. Isto obstaculiza a presenza doutros proxectos que si poden ser útiles para o propio espazo onde se sitúen, ou mesmo para a comunidade que habite ese espazo, a prol da extensión dun certame beneficioso a nivel urbano, mais alleo ás vontades da poboación. O certame conecta cunha tradición de oficios populares, o traballo dos canteiros, do granito, arraigada na zona de Arousa, pero efectivamente aquí acaba sendo excesivo, polo número de pezas existentes, e moi heteroxéneo na temática. Este efecto *horror vacui* de esculturas, termina por degradalas e convertelas en decoración.

5.4. GALICIA, TERRA ÚNICA (1997). VARIAS CIDADES

Galicia, Terra única foi un macroevento realizado en 1997, proxectado pola Consellería de Cultura e de Comunicación Social da Xunta de Galicia e comisariada por José Manuel García Iglesias. Froito das políticas culturais da era Fraga, nas que o erario público se focalizaba na concreción de eventos artísticos visualmente potentes e atractivos, en vez de concretar medidas culturais a pequena escala e descentralizadas. Neste evento, amosáronse as pezas máis relevantes e senlleiras do patrimonio artístico galego, dende a romanización ata finais do século XX. O seu marco xeográfico, foron as sete principais cidades galegas: Lugo, Ourense, Santiago de Compostela, Pontevedra, Vigo, Ferrol e A Coruña.

A Consellería de Cultura e Comunicación Social propúxose como obxectivo que as cidades

galegas tivesen unha estética alterada positivamente, baixo o paraugas das Belas Artes, en concreto coa presenza do traballo dos escultores nas rúas. Así, significaríase a valía dos artífices das obras, facendo pública a súa plástica e amosaríase unha imaxe do espazo público como lugar de convivencia habitual coa arte. Tívoise a vontade de acoller a todos aqueles escultores que quixesen participar, ao tempo que se seleccionaban unha serie de pezas de diferentes coleccións, concordantes aos perfís: Galicia castrexa e romana en Lugo, Galicia románica e gótica en Ourense, en Santiago buscouse que as pezas aludisen ao Renacemento e ao Neoclasicismo, en Pontevedra ao século XIX, en Vigo seguindo o relato da exposición *Galicia, 1900-1990* e na Coruña, a obras da última década, decisión que promocionou o encargo de novas pezas, o cal tivo unha boa resposta por parte dos escultores.

Procurando axeitados marcos urbanos, nalgúns casos pártese de escultura realizada hai un tempo, mais tamén houbo escultores que expuxeron traballos especialmente pensados en función do proxecto, algo que debe foi valorado e recoñecido, segundo palabras de Manuel Fraga Iribarne (García Iglesias 1997). Asemade, en Pontevedra incentivouse a acción levada a cabo por profesores e alumnos da facultade de Belas Artes, presentando varias experiencias que se desmarcan do concepto de escultura. Tamén, en Marín e Vilagarcía, baixo o nome “A creatividade plástica en acción”, Silveiro Rivas e Manolo Paz realizarían, *Capela Solis* e *Oleaxe*, respectivamente, nas áreas portuarias. O obxectivo destas dúas intervencións de grande formato foi a ornamentación destes espazos, na busca dunha mellor relación estética entre a poboación e a mar á que miran.

O obxectivo da Consellería con respecto a presenza de escultura na rúa é manifestada do seguinte modo: “nun bo número de casos, sería desexable que axiña formasen parte da ornamentación de calquera poboación galega” (Jesús Pérez Varela 1997, 18). As pezas son vistas como ornamentos, como mera decoración. Lonxe de buscar asentar novas praxes no espazo público das grandes cidades que conecte coa poboación, os horizontes de permanencia no mesmo seguen sendo os de sempre, a escultura tradicional. A pesar das accións do profesorado e o alumnado da Escola de Belas Artes de Pontevedra, a perspectiva institucional segue promovendo unha visión da disciplina allea á poboación. As sete exhibicións ao aire libre de pezas escultóricas contemporáneas, funcionan como núcleos do proxecto, que dan lugar á “Terra Única”, un mesmo lugar unificado pola arte, e materializado coa escultura contemporánea, completamente heteroxénea en estilo e simboloxía.

En canto á intervención dos espazos exteriores de Lugo, resalta a sensación que outorga a paraxe, a imponente muralla da cidade que asolaga os efémeros elementos plásticos que se sitúan ao seu arredor. Relaciónanse co seu entorno, introducíndose na súa relación simbólica e histórica, contraponendo a mirada actual coa do pasado. Reinventa o cotiá proponendo ao espectador novas experiencias directas coa súa contorna, que capta de xeito elocuente a escala da muralla con respecto á das pezas escultóricas, próximas á cidadanía polo seu tamaño. A escultura sitúase no exterior da muralla, entre as portas Nova e de San Fernando, ademais do contorno da Porta do Bispo

Aguirre. Este, forma un conxunto escultórico que evoca a propia dualidade interior-exterior da poética do espazo escultórico da escultura contemporánea abstracta, mais trasladada ao urbanismo, sendo a propia muralla a pel superficial, o limiar entre o corpo e o baleiro.

A través dunha serie de obras situadas nas proximidades da catedral de Ourense e no parque de San Lázaro, afóndase de novo nas problemáticas inherentes a calquera obxecto disposto no espazo público. Na catedral, icona da cidade, vemos como a vangarda se reconcilia cos vellos estilos, transformando pequenos espazos desleixados polo urbanismo, a modo de punto de partida de actuacións posteriores de rehabilitación. Velaí, a obra de Acisclo, na fachada, convértea en membrana de comunicación interior-exterior (García Iglesias, 1997). A súa obra, é un relevo en aluminio colgado da fachada, de corte debuxístico que define unha masa informe con reminiscencias figurativas. A calidade superficial das texturas da pezas expresa delicadeza e pureza. Amosa un grande dinamismo, con numerosas curvas agresivas e formas suaves redondeadas que outorgan dinamismo á peza.

A obra de Acisclo ten un universo figurativo como protagonista, mais vai da man dunha delicada abstracción, onde prescinde do superficial para poñer o foco no interior. Xa dende os seus primeiros encargos, amosou unha preocupación pola innovación formal material, traballando a madeira, o bronce, o ferro, o granito e o barro, material bandeira do autor, ao permitirlle modelar directamente coas súas mans, expresando as súas ideas directamente no mesmo. Deu renda solta á creatividade e á improvisación azarosa, influenciado polas figuracións do Mestre Mateo, polo clasicismo Helenístico, apreciable nas composicións fragmentadas dos vestixios gregos, cos volumes de Henry Moore, Brancusi e Archipenko. Nos anos oitenta foi cando o autor comezou a realizar deseños en bronce e ferro para a vía pública.

Neste caso, esta peza resalta a monumentalidade da Catedral, dialoga co medievo respectando a súa escala, abrindo novos camiños de conexión co pasado, contribuíndo á imaxe de estandarte que xa posuía o inmobile. Xunto a ela, as obras de Patinha, Luis Borrajo e Florencio de Arboiro, no patín do templo, contribúen a crear ese espazo de transición entre o contemporáneo e o tradicional. No parque de San Lázaro, nexo entre a zona vella e a expansión urbanística burguesa, un lugar moi transitado na cidade, foi ocupado por Manuel Buciños, Xosé Cid, Cochorro e Ramón Conde, entre outros, que van dende o figurativo ata o abstracto.

No caso de Santiago de Compostela, tendo como precedente e exposición “Encontros no Espazo” comisariada por Antón Castro, as esculturas situáranse no teatral escenario do barroco, como observamos nas pezas de Fernando Casás ou Francisco Leiro, colocadas ante a renacentista fachada da igrexa do Mosteiro de San Martiño Pinario. Pola contra, nun espazo completamente aberto e contemporáneo, extramuros, na pérgola de Albert Viaplana e Helio Piñón de Xoán XXIII, acúbiñanse vinte e unha obras heteroxéneas en estilos e materiais, como os bronzes de Acisclo e Gardemendia, os granitos de Buciños ou Ferreiro Badía, ou a madeira de Paco Pestana.

En canto a Pontevedra, a praza da Ferrería acolle un total de oito obras, nas que, do mesmo xeito que nas anteriores situacións, deixa patente a súa masa, o seu volume no espazo público. A través do mesmo é como se relaciona cos espectadores, incorporándose coma un elemento máis do urbanismo da cidade, construído baixo a singularidade do artista. Buciños e Acisclo tratan o tema da maternidade, o primeiro buscando unha definición formal da esencia da mesma, mentres que Acisclo o aborda tratando de envolver ambas figuras volumetricamente, describindo a masa. Esclarece a heteroxeneidade existente, o contraste entre Patrinha, quen tamén opta pola máxima simplificación da figura, reducir liñas e planos para tratar de buscar a pureza do ser humano, a diferencia de Acuña, quen se afronta ao volume dende o detalle minucioso, dende o realismo académico e depurado.

Na terra da que xurdiron as primeiras exposicións de arte ao aire libre, Vigo, na praza da Princesa, na que descansan pezas de Benlluire, Querol, e Camilo Nogueira, forman parte desta exposición, realizada dende a rúa Reconquista ata o aberto da Estación Marítima de Trasatlánticos, quince obras de escultores e outros vinte creadores de instalacións e performances, como as intervencións de Fernando Valeiras, Emiliano Romero, Javier Touceda e Sandra Monroy, entre outros. As esculturas desenvolven unha temática en común, a relación do ser humano coa mar. Colocáronse pezas abstractas de Elena Colmeiro, Silverio Rivas, figuracións expresionistas de Leiro e Álvaro de la Vega, ou as figuras de Acisclo ou Ramón Conde.

A plástica contemporánea situada en Ferrol e na Coruña, amosa a variedade e diversidade existente na escultura galega da segunda metade do século XX. Unha xeración de autores que abrangue dende o nacemento de Elena Colmeiro, que asimila a vangarda europea de Brancusi e Moore, ata o de Francisco Pazos. Esta, reflicte os cambios da sociedade da época do proceso democrático e autonómico, baixo ea neofiguración, abstracción, vangarda o organicismo ou o primitivismo.

Malia os grandes nomes existentes no eido da arte contemporánea, con carreiras asentadas e afianzadas en Galicia, a disociación entre a arte contemporánea é patente, sobre todo en grandes proxectos coma *Galicia, Terra única*, na que se inzan de ornamentos as rúas baixo a premisa de renovación estética. As nosas cidades necesitan resignificar os seus espazos, e para iso a escultura pode ser unha peza crave, mais non pode caer no *plop art* (Zebracki e Palmer 2017), senón que debe de ser concibida a priori, específica para o lugar, atendendo as necesidades que presenta.

5.5. KALDARTE (1998-2022). CALDAS DE REIS

Dende 1998, *Kaldarte* leva transformando o espazo público da vila nun lugar onde artistas artistas plásticos, arquitectos, performers e video artistas, compartían as súas pezas coa veciñanza de Caldas de Reis e comunicaban as súas reflexións. Os talleres e obras experimentais introducíanse na cotidianidade do pobo, mesturando así o global co local, nunha sorte de experiencia de comunión de diferentes formas de expresión humana que se sustentaban na participación social

(Cendán et al. 2006, 7). Kaldarte créase grazas á colaboración entre o Departamento de Cultura do Concello de Caldas de Reis, quen ofrece á Facultade de Belas Artes de Pontevedra xerar un proxecto de obras que dialoguen co espazo público. Foi un proxecto pioneiro en “obxectivos e contidos, que ten lugar no núcleo habitacional que sintetiza á perfección a complementariedade, e mestura de conceptos como o rural e o urbano en Galicia centros condiciones de produción. [...] organización do certame leva sorteando a quebra económica todos estes anos o voluntarismo autoxestión dos procesos colectivos definiron o espírito do proxecto” (López Abel e Rodríguez González 2013, 187). Os artífices do evento foron Alfonso Palmeiro, Andrés Pinal e Xesús Hernández, durante os primeiros anos, todos docentes da facultade. Mais adiante, o sucesor sería Juan José Fuentes, técnico do Concello de Caldas de Reis, quen conseguiu incrementos de orzamento, polo que xerou unha mellor situación económica para o proxecto, no cal se melloraron as condicións para os artistas, no relativo ao seu aloxamento e dietas (Romaní 2012, 162).

Destaca deste proxecto a súa presenza ao longo do tempo, tras sortear a quebra económica en varias ocasións, grazas ao voluntarismo, a autoxestión e os procesos colectivos, que se definiron coma o espírito do mesmo (González e Pérez Viqueira 2013). É por iso que posúe un formato de dimensións reducidas, modesto, no que a colaboración entre docentes da facultade foi clave. Este ambiente máis próximo, permite a creación de proxectos máis locais, *site-specific*, ideados para un lugar en concreto da vila. Son obras efémeras ou permanentes, afastándose da concepción de monumento moderno, ou da escultura como tal, e da idea de museo, achegando á poboación novas formas de ver o espazo público. A propia vila convértese así no laboratorio de experimentos de artistas e espectadores, un territorio aberto á actuación, cada ano. Os creadores aproxímanse dun xeito máis fondo á comprensión do propio espazo urbano, para crear relación directas co social, coa historia e contexto do lugar.

Kaldarte concíbese coma un fenómeno de convivencia e debate de ideas artísticas, sexan do campo que sexan, e que anualmente xera un diálogo aberto e enriquecedor con respecto as posibilidades de desenvolvemento da arte pública actual. O devandito enriquecemento virá ao seo do artístico, non obstante, o que nos parece aínda máis transcendente é que todo ese crecemento se afaste, dalgún modo, no espectador que día a día convive coas obras. (Cendán et al. 2006, 7).

Lonxe dos espazos pechados e os materiais tradicionais, en Kaldarte preténdese dar relevancia a que os proxectos nazan do urbano, comprendido este como un lugar aberto do cal extraer todo tipo de aprendizaxe. Son obras moito máis modernas, ou de linguaxes propias das tendencias actuais, grazas a que na iniciativa formaron parte integrantes da Facultade de Belas Artes de Pontevedra. Así, os artistas participantes, elixidos sete participantes entre decenas de propostas, interveñen o espazo público para conseguir abrir simbolicamente o espazo privado de cada un dos transeúntes, ao obxecto ou persoa xeradora do contacto, do “outro”.

Kaldarte como espazo global e tempo indefinido para a práctica creativa das artes públicas artísticas contemporáneas e aparecer a como referente de apoio para o proxecto, non como fio condutor discursivo determinante e unificado. O novo medio sociocultural está experimentando unha fusión de todo tipo de disciplinas, entidades variables que, na súa transformación e evolución están a definir un novo xeito de interferir sobre os sentidos. Nesta dirección, o novo mundo recolle novos síntomas de acción creativa, que en Kaldarte han de ser recoñecidos e presentados. (Cendán et al. 2006, 7)

Un total de 144 intervencións⁷⁶ ocuparon o espazo público de Caldas de Reis, de diferentes formas e en diferentes encraves aleatorios. Non existe unha homoxeneidade á hora de interpretar o espazo público, nin de formalizar un concepto. Facendo unha comparativa entre a primeira e a derradeira edición, dentro dos límites do estudo, a de 1998 e a do 2015, observamos como en ambas houbo presenza de pintura mural. No 1998, da man de Fruela e Jesús, enfronte a Biblioteca do concello,

⁷⁶ Alejandro Bobillo (1998); Beatriz Fernández (1998); Félix Fernández/ Carolina Miraz (1998); Fito Alonso (1998); Fruela Alonso/Jesús Fernández (1998); Juanjo Fuentes (1998); María Sánchez (1998); Mario Suares (1998); Pablo Sánchez (1998); Rodrigo García (1998); Roi Fernández (1998); Ana Míguez (1999); Jacobo Bobino (1999); María Iglesias (1999); María Sacristán (1999); Martín Pena (1999); Patricia Iglesias (1999); Rosendo Cid (1999); Suso Fandiño (1999); Tania Sanjurjo (1999); Teixeira Barbosa ZM (1999); Inés Casado (2000); Íñigo Legazpi (2000); Isaac Cordal (2000); Israel Pimienta (2000); Patricia Iglesias (2000); Piña García (2000); Arturo Reboiras (2001); Cristina Iglesias (2001); David Bustos (2001); Irene Blanco (2001); José Miranda (2001); Sofía Chavarri (2001); Teresa Fernández (2001); Alberto Mera (2002); Chisco Matesanz (2002); Cristina Iglesias (2002); Dani Vila (2002); Elisa Pereira (2002); Íñigo Legazpi (2002); Irene Blanco (2002); José Miranda (2002); Juan Carlos Román / Chelo Matesanz (2002); Sara Sappeti (2002); Teresa Fernández (2002); Wom y Keops (2002); Alberto Hortas (2003); Alberto Mera (2003); Alexandre Costa (2003); Elsa Armentía. (2003); Inés Barros (2003); Jorge Fernández Santos (2003); María Lolo/ Noe Seara / Cris Villamar (2003); Moncho Pazos (2003); Nacho Barcia (2003); Pablo López / Pelucas (2003); Pilar Aguado (2003); Xavi Muñoz (2003); Ángel Muñoz (2004); Chema Alvargonzález (2004); Jorge Pérez Conde (2004); Lidia Fernández / Elisa Gómez (2004); Miguel Palma (2004); Pilón Tabares (2004); Thomas Engelbert (2004); Xisco Matesanz (2004); Xoan Anleo (2004); Arturo Reboiras (2005); Candela Touceda Vara / Vanesa Díaz (2005); Javier Tudela (2005); Jorge Perianes (2005); Liquen / Pelucas / Kiko (2005); María Marticorena (2005); Nano 4814 (2005); Vitor Silva (2005); VV.AA. MiNiCARS Proyect (2005); Xisco Matesanz (2005); Alex Maseda / María R. Lolo / Lucia C. Pan (2006); Andrea Costas / Olga Cameselle / Gustavo Hevia (2006); Barbara Fluxa (2006); Daniel Vilas (2006); Eva Monrroy (2006); Ignacio Pérez-Jofre (2006); Itziar Ezquieta (2006); Manuel de la Rosa (2006); Mar Vicente (2006); Montse Rego (2006); Pablo Pérez Sanmartín (2006); Pancho (2006); Paula Tabares (2006); Renata Catambas / Lucia Prancha (2006); Victor Ulla (2006); Amaya González Reyes (2007); Carme Nogueira (2007); Juan Carlos Meana (2007); Liquen / Brk 192 (2007); Lucía Romaní. “Microestancias colgantes” (2007); Natalia Umpiérrez (2007); Nihal Mumcu (2007); Os Embolos. Alberto Fojo / Jaime Olmedo (2007); Pelucas (2007) (Imaxe 2007); Xavi Muñoz (2007); Fernando Sánchez Castill (2008); Liquen / Pelucas / Ana Santiso (2008); Sara Álvarez (2008); Los dobles (2009); N.A.D.A. (2009); Sheyla Pazos (2009); Carolina Calouri (2010); Laura Escallada (2010); Laura Fernández (2010); Lucía Morandeira (2010); María Castellanos (2010); Olalla Cortizas (2010); Sheila Pazos (2010) (Imaxe 77); Teresa Pece (2010); Sheyla Pazos (2011); Doa Ocampo (2012); Jesús Iglesias (2012); Vanesa Amutio (2012); Alba Fernández (2013); Andrea G. Campal (2013); Angélica Gulnara (2013); Cipriano Chas (2013); Javier Tudela (2013); Jesús Otero (2013); Juan Pablo Orduña (2013) (Imaxe 50); Lorenzo Cruz (2013); Noel Pérez (2013); Sara San Julián (2013); Sebastián Camacho (2013); Amaya González Reyes/ José Manuel Vidal (2014); Camilo Torres (2014); Félix Fernández (2014); Isidro López Aparicio (2014); Isidro López Aparicio/ Javier Tudela (2014); Teresa Mcaza (2014); Alba Escayo (2015); Doa Ocampo (2015); Hugo (2015); Josetxu Cárcamo (2015); Marina Alonso (2015); Mónica Ortúzar (2015); Xavi Muñoz / Federico Tosco (2015) (Imaxe 63).

un proxecto efémero que mesturaba abstracción e figuración, cun trazo solto e unha estética allea á situación e no 2015 un proxecto permanente, no Xardín Botánico Carballeira, cunha representación da natureza con cores vivas e alegres, que se integra no lugar. Obsérvase presenza de instalacións, coma a man que saía dunha fonte pública, de Pablo Sánchez, no 1998, ou as cebras de Alba Escayo e Nikola Srdic onda a ponte romana no 2015. Mais tamén tiveron lugar proxeccións sobre as fachadas da vila, coma a mirada de Doa Ocampo no 2012. Asemade, varias performance, como a de Edy Asenjo, nas que o público foi capaz de integrarse anticipativamente no proxecto, ou a de Ignacio Pérez Jofre⁷⁷:

O meu traballo consistiu en compoñer e interpretar unha canción que serviría de himno para a edición dese ano, cuxo lema era “Revolución delimitada”. Escribín letras ás que lle poñía música, ensaiaba con músicos do conservatorio de Caldas, e interpretámola nun escenario ao aire libre. A miña intención era, sobre todo, levar a cabo unha performance musical na que se implicara xente da vila, producir unha acción de relación con eles e entre eles, definir e conectar e xogar coa esencia do evento, utilizar o linguaxe da música pop para traballar no ámbito da arte, pola proximidade que ten co público en xeral. Realiza unha obra de arte temporal e relacional, divertida, lixeira. Unha celebración.⁷⁸

A nivel simbólico, non se poden observar unhas pautas específicas de actuación, xa que cada artista engadiu ao espazo público da vila a súa reflexión propia. Mais si se repiten certas formas de actuar relacionadas co concepto de espazo, a natureza, a política, ou mesmo a vontade pedagóxica, que xa se apreciaba nas exposicións ao aire libre da Praza da Princesa de Vigo, de sacar a arte a rúa para ensinar, xustapostas a moitas das obras polo feito de actuar sobre o lugar e de ter ao público como referente nas creacións. En canto á compoñente didáctica, houbo intervencións coma o obradoiro dedicado a nenos de entre 7 e 12 anos, no Kaldarte do ano 2005, onde Javier Tudela realiza o obradoiro “Hroe local”. Un dispositivo para construír heroes, no que creou unha peana transportable, na que calquera cidadán podía subirse, mediante unhas escaleiras, para experimentar o que se sente dende unha posición de poder e dominio. O obradoiro tivo a vontade de achegar pedagogicamente aos rapaces ás diferentes lóxicas existentes no espazo público. Cumpriu a función de facerlles ver que alguén toma o poder, ao sustentarse sobre un pedestal, por enriba dos demais, controlándoos dende a altitude. Por iso, este elemento escultórico, funciona como símbolo da atemporalidade do poder do personaxe subido nel, alleo ao dinamismo político que poida transcorrer debaixo. «É o signo de poder daqueles mecanismos empregados por calquera sistema de poder. Se ven a peana é móbil, polo que pode identificase con actitudes contemporáneas de emancipación e sabotaxe» (Romaní 2012, 128).

⁷⁷ Entrevista persoal realizada a Ignacio Pérez-Jofre o 10 de maio de 2022.

⁷⁸ Entrevista persoal realizada a Ignacio Pérez-Jofre o 10 de maio de 2022.

A peza política máis representativa é a instalación de Fernando Fernández Castillo, *Franco como fonte* (2008), composta por un busto en bronce do ditador Franco elevado sobre un pedestal. Quizais unha das máis clásicas en canto a representación, xa que recorda a un monumento tradicional, e precisamente o que buscaba era xogar coa súa figura tradicional para provocar unha reacción na cidadanía, mais o significado é completamente contemporáneo. A función do mesmo é a de actuar como fonte pública para facer ver á poboación, mediante a metáfora de que estamos a beber do franquismo, as continuidades que seguimos a padecer do réxime. É unha estatua “decapitada”, unha ironía da iconografía da ditadura, que á súa vez función como unha fonte sobre pedestal. Mais tamén hai outras intervencións de esencia política, que fan alusión á loita polos dereitos, a manifestarse contra o establecido, coma a de Víctor Ulla no 2006, na Plaza Martín de Herrera.



Sánchez Castillo, Fernando. *Franco como fonte*. (2008) Kaldarte. Caldas de Reis. Web de Kaldarte.

Unha das pezas que mellor amosan a integración da cidadanía na conceptualización das obras do Kaldarte é a de Amaya González Reyes, quen realiza no ano 2007, *Agrupaciones modulares de ilusiones descontextualizadas*, onde instalou agasallos en diferentes recunchos da cidade para repartir ilusión entre os habitantes. Porén, a obra desapareceu unha vez foron recollidos, desinstalouse, volvendo a paisaxe á súa orixe. Ou mesmo o lavadouro público de Edita Rodríguez

no 2008, de auga quente, onde o espazo converteuse nun lugar íntimo para o baño, mediante a instalación de cortiñas de baño brancas, xabón con inscricións que deron lugar a temas de conversa. Así conseguíuse provocar nos espectadores unha reflexión entre os ámbitos público e privado, o individual e o social (Romani, 2012). Asemade, os público máis novo participou na creación dun mural puntillista con Alberto Valverde e María Castellanos no 2010.

A natureza vese reflectida nas creacións de Bobi Cenexión en 1998, con reminiscencias do *land art*, no proxecto efémero sobre o río Umia de Tania Sanjurjo no 1999, a de Sofí no 2002, ou posteriormente no mesmo lugar o de Paula López e Manuel González no 2010, cun pato de xoguete amarelo, de enormes proporcións, ou os peixes artificiais botados sobre o río de Amaya González no 2010. Tamén, intervíronse varias veces as árbores, con creacións coma a de Patricia Iglesias en 1999, a intervención gráfica de Casasdo nas palmeiras no 2000, a tea de araña de Moncho no 2003, a caseta para paxaros de Jorge Perianes no 2005 e as de Eusebio Ribeiro e Teresa Pece no 2011, ou mesmo xardíns para a instalación de camposantos efémeros, en alusión ao de Esther Niñirola no 2012, ou representacións de animais coma a de Alba Escayo e Nikola Srdic (2015). Mais tamén houbo artistas que empregaron as formas da natureza para camuflar a súa obra nela, como se observa aínda agora na permanente pintura mural de Doa Ocampo, do 2015.

Xogando co concepto de espazo atopámonos varias obras ao longo do festival, na que se corta o acto de desprazarse, imposibilitando camiños, no caso de Marta Fernández na primeira edición, un camiño do Xardín Botánico, e no caso de Gonzalo Rey no 2009 unha ponte. Mais tamén producíronse xogos coa proporción, apreciables nas letras descendentes da venta dun edificio, a modo de berro, de Chávarri, no 2001, ou da creación de conexións entre dous puntos de Savetti no 2002. Asemade, na modificación do urbano para realizar críticas, como a casa soterrada de Amañur Garaizar, no 2009, facendo referencia ao esquecemento do urbanismo pola vivenda tradicional a prol da construción de obra nova, a pintura sobre un paso de peatóns para poetizalo, creando un teclado, de Sheila Pazos no mesmo ano, ou a elevación na beirarúa producida por unas falsas obras ideadas por Dani no 2002. Asemade, perspectivas, coma na intervención no 2008 de Cristian G. Bello e Cristian Diamante, focalizando a mirada do público nun único espazo, coma se dun cadro fotográfico se tratase.

O estado de conservación das obras que permanecen no espazo público é precario. A meirande tiñan natureza efémera, e as que permanecen están en mal estado, desleixadas ao seu esquecemento. Mesmo non hai vontade de restaurar as obras (Mata Delgado 2016) dañadas que están situadas nunha das rúas máis transitadas.

Malia todos os beneficios que o evento tivo para a vila, e a apertura cultural que supuxo, careceu de gran visibilidade mediática, apesares da súa accesibilidade. Así o manifestou Pérez-Jofre⁷⁹, en alusión á súa obra, a cal foi un éxito en canto ao técnico, mais os erros de organización e comunicación conduciron a unha escasa audiencia da mesma. Este problema, sobre todo en obras

⁷⁹ Entrevista persoal realizada a Ignacio Pérez-Jofre o 10 de maio de 2022.

onde a participación do público é importante, desvirtúaos por completo. Asemade, a dificultade para conseguir apoios e a inestabilidade que isto conleva, asegúroulle unha pedregosa continuidade no pouco alentador panorama da segunda década do século XXI.

5.6. A *ILLA DAS ESCULTURAS* (1999-2000). PONTEVEDRA

A *Illa das Esculturas* é un proxecto comisariado por Xosé Antón Castro⁸⁰ e Rosa Olivares, no que se tratou de recuperar unha illa fluvial existente na cidade, na marxe do Lérez, contando cun orzamento de 20 millóns de pesetas, de financiación pública e privada, no marco do Xacobeo 99 (Castro, Herranz-Pascual e Pastor 2022). Formou parte das actividades da celebración do Ano Santo, que se estenderon máis aló da cidade de Compostela. “O marxo cultural xacobeo, a cultura da pedra milenaria ou a súa incidencia antropolóxica e a utilización do granito, material simbólico deste país, foron as suxestións aos artistas convidados, co fin de establecer un nexo entre o rico e á vez reducido *collage* de linguaxes, para poder «conformar o poemario espaxado no medio da natureza da illa» (Castro e Olivares 2000, 64).

O proxecto, ideado en 1996-1997 por Antón Castro, nace dunha proposta á Consellería de Cultura a través da Sociedade de Xestión Xacobeo, contando coa axuda da entón delegada de Cultura, Pilar Rojo, e o Alcalde de Pontevedra, Juan Luis Pedrosa. En 1998 Antón Castro incorporou a Rosa Olivares como comisaria. Ademais, o proxecto contou con diversos colaboradores, sendo Eva López a asistente máis directa. A idea non só era volver a darlle uso ao espazo senón converter á paisaxe en protagonista, unha posición concordante coa concepción dentro dunha idea de arte en espazos naturais afín a tendencias xurdidas nos setenta, como o *Land art*. Estableceuse contacto directo cos artistas, o que levou a reducir costes en grande medida (Castro, Herranz-Pascual e Pastor 2022).

Definíronse 12 pezas para fusionarse co lugar, dispostas en diferentes percorridos, que constituíron a primeira illa de esculturas de España. Segundo María Álvarez Cebrián.

O conxunto da Illa das Esculturas é o resultado da intervención de once artistas de fama internacional [...] “A idea de intervir sobre este espazo xorde como unha proposta individual de Xosé Antón Castro que emprega a obra de T.D. Elliot, A terra baldía, como fonte de inspiración. Con Rosa Olivares, que será a encargada de levar a cabo a xestión, Castro diseña un programa de intervención na Illa que se desenrola ao longo de dous anos con cargo aos orzamentos do Xacobeo 99, financiados pola Xunta de Galicia e a Deputación de Pontevedra”. (Álvarez Cebrián 2006, 79)

O proxecto da Illa das Esculturas foi dobremente inaugurado, a primeira vez durante o Xacobeo 99 e a definitiva durante a campaña electoral do ano seguinte. Mais xa no ano 1987, Adriano Marqués

de Magallanes, vicepresidente da Deputación, barallaba a idea de crear un Museo de Escultura ao aire libre na cidade do Lérez. Así deixou constancia na rolda de prensa da presentación da Bienal de Arte de 1987, rodeado polo xefe da Sección de Cultura, José Luís Rodríguez e polo críticos de arte, Miguel Fernández Cid, Antón Sobral e Xosé Antón Castro. “O museo nutrírse de obras expostas nas distintas edicións da Bienal de Arte”(La Voz de Galicia 24/7/1987, 275).

Os organismos que o xestionan, son a fonte dos problemas de conservación que posúe. Segundo Antón Castro, o proxecto é propiedade da Xunta de Galicia, propietaria das pezas, e do concello, cun goberno nas antípodas ideolóxicas (Romaní 2012, 146). Malia conseguir recuperar a zona, o proxecto non a revitalizou, e segundo Javier Maderuelo, a “ausencia de apoios económicos quitou luz ao entorno por falta de hixiene” (Álvarez Cebrian 2006, 87). Aínda que si é usada como lugar de ocio deportivo pola cidadanía, polo que o espazo é útil, aínda que as esculturas non sexan o centro do mesmo.

Seleccionáronse unha ducia de escultores⁸¹ aos que se lles convidou a ser partícipes da actuación permanente sobre o espazo, sendo de orixe e renome internacional, como Morris, Long ou Anselmo, artistas de vangarda como Holzer e creadores locais como Casás ou Leiro. A condición disposta foi que se empregara o granito. O título do proxecto inicial “O eloxio do granito. A Illa das Esculturas”, tiña en conta o material como parte esencial do conxunto. No emprego desta pedra late a idea dunha identidade cultural que en Galicia suxire referencias a manifestacións rituais, relixiosas e construtivas da cultura dende tempos ancestrais (granito e a súa forma tradicional de traballo conlevan, nesta zona xeográfica, un sentido telúrxico enraizado na espiritualidade local) (Álvarez Cebrián 2006, 83-84).

Os artistas interviron baixo a fórmula do *Land Art*, a protagonista de todas as obras, completamente vencelladas ao medio natural. Así, denunciaríase a situación de desleixo do propio entorno, poñendo en valor a paisaxe para a creación artística.

Constitúe, pois, o primeiro modelo desta recuperación na cidade, que, anos máis tarde, trataríase de imitar [...] con actuacións de distinta natureza. Proba diso é que se integrou no plan +Modelo Pontevedra. Estratexia de Desenvolvemento Urbano Sostible e Integrado de Pontevedra (2016-2020), multipremiada en todo o mundo. Isto provocou un novo accesibilidade, novas pontes, un Pazo da Cultura e a ampliación do Campus Académica. [...] É amplamente demostrable que a Illa das Esculturas propiciou un efecto multiplicativo na concreción dun novo espazo social, definido pola cultura do lecer, o maior pulmón para a cidade e os seus habitantes, xerando un lugar de encontro. (Castro, Herranz-Pascual e Pastor 2022, 115-116).

⁸¹ «Todas as obras excepto a de Morris, foron colocadas ou instaladas entre o 27 de maio e o 28 de xuño de 1999 e supervisadas polo enxeñeiro vigués Antonio Reboreda que elaborou os planos de cimentación e mellora do terreo, xunto con García Quintela, enxeñeiro municipal encargado dos estudos xeotécnicos» (Álvarez Cebrian 2006, 79).

No lugar, estableceuse un traxecto, un percorrido en orde polas esculturas, de ida e volta. A primeira en conformalo sería a de Enrique Velasco⁸², *Xaminorio xunquemenes abay*, Camiño de Xuncos no dialecto do oficio dos canteiros de Poio, formado por dúas pezas en forma de P de granito rosa do Porriño, separadas por un pequeno espazo, situadas enfrontadas, e elevadas sobre piares para permitir o paso da auga. A escultura está suspendida en pequenas peanas que a afastan do chan para garantir o crecemento da flora, para manter o paso libre dos animais e evitar as inundacións. As dúas estruturas están dispostas diagonalmente e rematadas en dúas plataformas cadradas que converxen nun vértice visual en cuxo interior se instala unha retícula dentro da cal o artista coloca placas de mineral fundido para conseguir matices lumínicos que recordan aos reflexos da auga (Álvarez Cebrián 2006, 77).

Ulrich Rückriem, realiza *Estela*, nun cruce de camiños, un menhir de granito rosa composto por 5 cubos graníticos de cinco metros de altura, e un de lado. Nunha cavidade do lugar, nun lateral, Robert Morris crea o *Laberinto de Pontevedra*, de 2 metros de alto e 9x12, cuberto e pavimentado. *Os 36 Xustos* (Imx. 4.), de Fernando Casás, composta de 36 bloques de granito negro, situados nun bosque de eucaliptos, asemellando os troncos talados, ou incluso queimados dos mesmos, o que provoca unha reflexión sobre o modo en que explotamos e destruímos á natureza. Richard Long presentou *Liña de Pontevedra*, un sendeiro de 37 metros, realizado con dezasete toneladas de cachotes de granito. *Cabanote sen portas nin xanelas*, un granito gris de 3.2x 5x 3m de José Pedro Croft, é unha casa sen ventás nin portas encravada no lugar, aos pés do camiño principal, no terraplén orientado cara o río. Jenny Holzer realiza *Instalación*, formada oito bancos de granito dispostos no paseo, gravados con frases e consellos, que permiten ao público sentarse ao longo da vía principal.

Una Folie, realizada por Anne Poirier e Patrick Poirier, é un pequeno xardín con enreixado metálico ao que se accede cruzando unha pequena pasarela de madeira, nun camiño sinuoso, e que centraliza unha peza de granito gris, que representa un cerebro. *Pyramid*, de Dan Graham, foi situado na beira dereita do camiño principal, cara o río, e realizado en granito, un material pouco usual na obra do norteamericano. En fronte, atópanse o bosque dos *36 xustos* de Fernando Casás, con 36 troncos de granito gris cortados a unha altura de cincuenta centímetros do chan. Giovanni Anselmno participou con *Cielo Acortado*, un pilar prismático de granito negro de 120 centímetros de altura e 22 de lado, co título gravado na lousa pola parte superior, situado. *Saavedra, zona de descanso*, de Francisco Leiro, é unha sala de estar cotiá realizada en granito sobre plataforma de madeira, situada no medio do río Lérez, a modo de batea. Por último, a intervención de Ian Hamilton Finlay, *Tetrarca*, está composta por tres medallóns de lousa verde situados en tres árbores, as cales conteñen inscricións aludindo a Petrarca e aos sonetos XXV, CXXXII, CCCX. É a peza máis afastada e oculta, con ela, péchase o percorrido.

⁸² Formado na Escola de Cantería de Pontevedra, participou nos labores de asesoramento e corte das obras da Illa.

En canto a conexión das pezas co lugar, observamos como existen tres vías conceptuais similares de actuación sobre o terreo: a relación entre natureza e o ser humano, de Fernando Casás, Richard Long, Robert Morris, Dan Graham, Anne Poirier e Patrick Poirier, Pedro Croft, Francisco Leiro e Ian Hamilton Finlay; o utilitarismo de Jenny Holzer; e o espazo físico de Ulrich Rückriem, Giovanni Anselmimo e Enrique Velasco.

Jenny Holzer realiza *Instalación*, onde oito bancos dispostos no paseo grabados con aforismos, denominado pola artista como *truism*, que aluden ao ser humano e á natureza. O público interactúa con estas obras de xeito tradicional, sentándose nelas. Teñen unha utilidade, e é precisamente o que a artista pretende que sexa valorado da mesma. Non busca destacar o halo benjaminiano da obra de arte, non quere que se valore como obxecto artístico, senón pola utilidade que posúe para o social. Así, contribúe a converter a illa nun espazo intervído, dotado de mobiliario urbano, nalgo máis que un espazo verde, nun lugar que habitar.

Entorno a idea de espazo físico, a *Estela* de Ulrich Rückriem, destaca pola súa verticalidade, a cal contrasta coa horizontalidade do río. A súa presenza faina óptima para funcionar como un fíto no terreo, un lugar no que deterse, un marco rotundo de cantería que determina un punto concreto do territorio, sen estorbar ao tránsito da xente. De corte minimalista, na que ata se pode apreciar o proceso de extracción da mesma, posúe reminiscencias cos menhires dos nosos antergos. Non á posición mais si á idea de escala, fai referencia Giovanni Anselmimo con *Ceo Acortado*, «é un símbolo, tal vez un xesto, que nos lembra cunha exquisita mirada poética, que a distancia entre o ceo e a terra é só un concepto físico, nunca un desexo inalcanzable do home que pode vivir unha experiencia cósmica» (Blanco Sierra, 2015: 201). Así, humanízase a escala do ceo, atraéndoo conceptualmente ao noso tamaño.

Enrique Velasco crea *Xaminorio Xunquemenes Abay*, Camiño de Xuncos no dialecto do oficio dos canteiros de Poio. O camiño en forma de P que xera o granito, alude á idea do interior e o exterior, en referencia ao Eu. Na obra xoga coa idea da inexistencia de límites espaciais precisos. Toda ela está «concibida a partires de relacións simbólicas, que dependen, á súa vez, de relacións numéricas que o autor establece a partir das dimensión dos lados do cadrado. Tendo en conta estes xogos, establece un vínculo entre o número e catro tríadas diferentes: Ser-conciencia-amor/ Potencia-sabedoría-beleza/ Ceo-terra-home/ Corpo-alma-espírito» (Álvarez Cebrián 2006, 77).



Leiro, Francisco (1999) “Saavedra, zona de descanso”. *Illa das esculturas*. Pontevedra. Jorge Viz.

A relación entre natureza e o ser humano é a esencia de *Saavedra, zona de descanso*, de Francisco Leiro, unha obra escultórica conformada por unha sala de estar de granito, que asemella unha batea no medio do río. O mobiliario atópase desconectado, illado de calquera habitabilidade, pola súa situación. O feito de que a obra permaneza no medio do río, desconectada, é unha analoxía co estilo de vida sedentario e globalizado, onde o ser humano se desconecta do medio natural. Alude ao cotiá, mais dende un punto de vista absurdo e irónico. O mesmo acontece co *Cabanote* (Imx. 5.) de Pedro Croft, sen portas nin xanelas, que invita a pensar acerca da convivencia existente entre o ser humano e a natureza, a través dunha linguaxe minimalista onde o inerte e o estático da pedra contrasta co orgánico e o dinámico das catro árbores que a rodean.

Da natureza e do equilibrio trata *Os 36 xustos*, de Fernando Casás, recorda á tradición hebrea onde 36 persoas de diferentes procedencias e creenzas, foron escollidas para controlar o equilibrio da vida, da natureza. «É o antes e o despois dunha realidade que se repite unha e outra vez, unha denuncia da situación de especulación e destrución do noso entorno» (Álvarez Cebrián 2006, 84). O creador saca á palestra os beneficios e inconvenientes do eucalipto, xa que é unha árbore moi beneficiosa a nivel económico, mais invasora e perigosa para a nosa contorna, debido a súa irrefreable expansión e a nitroxenación do solo.

Ian Hamilton Finlay deu forma a *Tetrarca*, que promove unha reflexión sobre o amor e a natureza, a través da lectura de tres medallóns con inscricións de sonetos de Petrarca⁸³. As

⁸³ «XXV / Con pasos tardíos e lentos, estou medindo pensativo os campos máis / desertos, cos ollos abertos evitando atopar pegadas humanas polo camiño. / Non teño outro medio para salvarme da clara conciencia da xente, porque / nos feitos de alegría que faltan, se pode ler por fóra que me arde por dentro; tanto é así que / montañas e chairas e selva e río imaxino saberá cal é o templo desta vida que / manteño agochado. / Pero non atopo ningures por moi duro que sexa onde o Amor non chega / razoa con el, e el comigo.

referencias suspendidas nas súas árbores, atópanse ocultas á vista, deben ser descubertas polos paseantes. Insire as palabras sobre a paisaxe para xerar unha metáfora visual que potencia a participación do espectador, “aspirando a unha imaxe da natureza mellorada por medio da arte e do intelecto” (Álvarez Cebrián, 2006: 87).

Robert Morris⁸⁴ é o autor de *Laberinto de Pontevedra*, unha representación en tres dimensións do trazo existente no petróglifo de Mogor⁸⁵, a modo de alegoría da vida.

o seu labirinto faille retornar a historia e a unha memoria do tempo, que é pensamento e imaxinación. Calidade proxectadas como experiencia do espazo físico, nunha prolongación que discorre como presente continuo da realidade que un vive. O traxecto que o espectador debe percorrer testemuña o desexo do creador, tal e como mencionamos anteriormente, de permitir ao corpo humano en movemento unha experiencia física, determinada pola estrutura labiríntica, un camiñar cara o descoñecido. (Castro, 2013: 91)

Una Folie, realizada por Anne Poirier e Patrick Poirier, irmáns, evoca unha retirada do mundo, unha evasión a través da contemplación da natureza. Conformaron un pequeno xardín, cercado por catro estruturas metálicas, sobre as que crece a vexetación. Nos umbrais, léense as palabras “Recendos, Soidade, Soños”, labradas en lousas de pedra dispostas no chan. O receptáculo de metal, aberto por un lateral, alberga dentro un granito que representa a un cerebro, de enormes dimensións. Así, os irmáns Poirier, manifestaron unha reflexión sobre a memoria pechada na Hortus Conclusus (Álvarez Cebrián, 2006: 82).

Por último a obra de Richard Long *Liña de Pontevedra*, que abrangue tanto a idea de relación entre ser humano e natureza, e a de espazo físico. É unha traxectoria, un desprazamento no lugar. Un happening realizado con elementos naturais atopados ata conformar un camiño de 37 metros, que describe a pegada do paso do ser humano pola natureza, mais sempre integrada na mesma, real, xa que son materiais reais (Maderuelo, 1996: 39).

Descontextualizada está a *Pyramid* de Dan Graham, creada para a Bienal de Pontevedra de 1988. Está composta por tres pirámides, en alusión ás de Exipto, dúas delas en negativo no corpo

CXXXII / Se non é amor, que sinto entón? / Pero se é amor, por Deus, que e como? / Se é bo, por que é mortal o seu efecto? / E se é malo, por que é doce o tormento? / Se me abrazo a vontade, por que chorar? / Se a pesar de min, que sentido ten lamentarse? / Oh dano delicioso, oh morte viva, / como, sen consentir, podes facer tanto? / E non teño que queixarme se o consinto. / Nun barco fráxil e ventos tan contrarios atópome en alta mar / e sen goberno, tan falto de saber, cargado de erro, / que eu mesmo non sei o que quero, / e tremo de calor, e arder de frío.

CCCX / Céfiro volve, e volve o bo tempo, e as herbas e as flores, a súa familia; / e Filomena chora e piadosa Progne, e florece a primavera florida. / Os prados rin, e o ceo acouga; Xove alégrase de mirar a Venus; / O aire, a terra e a auga éñchense de amor, e calquera animal amoroso recorda. / Pero para min volven os máis serios suspiros que dende o peito profundo arrancan / aquel que o ceo tomou as súas chaves; e o canto dos paxaros, e das flores, / e os doces cantos femininos son un deserto, ou son coma as bestas»/ (Blanco Sierra, 2015: 204- 205).

⁸⁴ Tamén deseñara un mirador de madeira para que fora contemplado dende arriba, mais nunca chegou a materializarse, a pesar de estar nos orzamentos.

⁸⁵ Unha das primeiras formas de labirinto da cultura occidental. Situado en Marín.

da principal, que nos falan do «sentido arquitectónico en conexión co urbano en non en conexión do entorno natural» (Álvarez Cebrián 2006, 84). Mais o único que o une ao resto do proxecto é o uso do Granito. Cualidade que o proxecto comparte con outro iniciado con anterioridade, tamén do espazo público galego, o *Simposio Internacional de Escultura ao Aire Libre* (1990-2019) do Grove. Observamos como o discurso do *Land Art* e a conexión das pezas do lugar, está presente, a excepción da de Dan Graham.

É igualmente demostrable que a consolidación da Illa como espazo social e cultural incidiu de xeito decisivo na vida educativa da cidade de Pontevedra, especialmente no ámbito universitario. En primeiro lugar, e directamente, na Facultade de Belas Artes, que ten asociadas as intervencións alí realizadas e os seus autores en moitos dos seus programas docentes. Unha incidencia directa que queda patente na Escola de Canteiros e na Escola Superior de Conservación e Restauración de Bens Culturais de Galicia. E igualmente importante foi a posta en marcha do mantemento de especies vexetais, en particular arbóreas, que constitúen un referente básico nas prácticas de campo da Escola de Enxeñería Forestal do Campus, que se sitúa a poucas dúcias de metros [...] Este proxecto de investigación pode demostrar a rendibilidade das intervencións artísticas que preocupan á arte e á natureza, onde un grupo de escultores recoñecidos internacionalmente conseguiu resoar cunha paisaxe e socializala, que non só trataron de xeito respectuoso, indo á mímese, senón máis ben valorándoa reforzando a súa historia e identidade cultural. (Castro 2022, 116-119)

Hai que destacar a mala conservación, e todas as problemáticas inherentes a esta cuestión, das propias obras. A peza de Leiro, por exemplo, de difícil conservación debido a súa situación no medio do río, e á madeira, tivo que ser retocada en varias ocasións. Asemade, permanece allea mesmo aos visitantes, ao situarse no extremo máis afastado da illa, desconectada. Como afirma Javier Maderuelo, «ao fin e ao cabo, a nova interpretación artística da paisaxe non debería consistir en transformar os parques en decorados para erixir esculturas, senón en entender todo o xardín como escultura» (Álvarez Cebrián 2006, 87). Mais para este feito, é necesario un liderazgo e un proxecto en común, que vaia máis aló da limitación dos materiais, primando o concepto por enriba do formal. É imprescindible marcar directrices, pautas para a transformación do lugar, que ademais do conceptual, caian no utilitarismo ou no específico, para materializar un conxunto homoxéneo e acorde cos intereses da comunidade.

5.7. A CIDADE INTERPRETADA (2006). SANTIAGO DE COMPOSTELA

A Cidade Interpretada foi un proxecto nado no ano 2006, da man de Pablo Fanego, apoiado pola Concellería de Cultura do Concello de Santiago e o Auditorio de Galicia, o Colexio Oficial de Arquitectos e o CGAG. Estivo conformado por unha serie de intervencións innovadoras no espazo da cidade que tiñan a intención de facer reflexionar á cidadanía sobre os estereotipos da imaxe de Compostela. Foi un proxecto artístico no espazo público aberto ás correntes internacionais, que

tiña como punto de partida a creación de experiencias na cidade para que os cidadáns activasen as posibles interpretacións das mesmas. O proxecto potenciaba o conflito inherente a calquera espazo democrático, seguindo a praxe de Rosalyn Deutsche. Conformouse con intervencións específicas, implicadas co lugar, coa vontade de outorgar novos puntos de vista sobre a cidade.

No propio texto do catálogo criticase o uso da cultura, neste caso da arte, como un recurso, e non como unha finalidade; á instrumentalización da cultura como un produto mercantil (Miller e Yúdice. 2004), pode que facendo alusión, aínda que non explícita, a mostras como *Galicia, Terra única*, devoradoras de orzamento⁸⁶. Pola contra, esta mostra pretende estar presente no espazo público para activalo, para cambialo, non coma un produto espectacular, vistoso e decorativo, senón coma o froito dun estudo previo, que outorga novas visións aos habitantes do lugar. O achegamento que propuxeron os artistas foi:

tanto diacrónico como sincrónico. A experiencia da cidade componse de relatos no tempo e de interaccións no espazo. Trátase, en definitiva, de ler o texto da cidade histórica a través dos trazos profundos das súas rúas e prazas, pero ao mesmo tempo de facer política dos seus espazos, isto é, de xerar intersubxectividade e reproducir as relacións entre os seus suxeitos e obxectos. Por iso, malia os diferentes intereses de cada artista, todas as intervencións teñen en común a apelación ao espectador como aquel suxeito de experiencia ou intérprete que pode establecer conexións críticas entre tempo e espazo, forma e contexto, memoria e ámbito cotián, arte e política. (Fanego 2006, 15).

Realizando unha análise formal dos participantes, observamos como a pesar de conectarse fisicamente co lugar todas, unhas buscan destacar, como o *Alminar* de Jorge Barbi, e outras fundirse co propio entorno, coma *Lucky Day* de Roman Ondák (Imx. 6.). Nesta dualidade, de problematizar ou camuflarse co lugar, móvense as diferentes intervencións, heteroxéneas en forma e símbolo.

En canto á conexión das pezas co lugar, os artistas trataron os tópicos da percepción da cidade, confrontáronse á imaxe-marca da cidade xacobeá e afondaron na xeografía urbana física. Na percepción da cidade céntrase a visión de Roman Ondák en *Lucky day*⁸⁷, quen convirte a cantidade orzamentada para a súa actuación, en moedas eslovacas, para tiralas ao fondo da fonte de Praterías do casco vello. Introduciuse no contexto turístico da cidade, para propoñer unha alteración do mesmo. Así, rememora a antiga tradición na que se tiran moedas ao fondo dunha fonte para pedir un desexo, un exercicio que esperta o interese e a ilusión de todo o que se achega ata a obra. En certo modo, é unha obra que non salta a vista do espectador, todo o contrario. Intégrase á perfección nunha das tradicións do lugar. A sorpresa do visitante que mira cara o interior da fonte, de forma

⁸⁶ Entrevista persoal realizada a Jorge Barbi o 12 de maio de 2022. Neste caso, o pago a cada artista foi de 2000€, restando o IVA, 1840€, segundo unha entrevista persoal a Jorge Barbi.

⁸⁷ *Lucky day*, Roman Ondák convirte a cantidade orzamentada para a súa actuación, en moedas eslovacas, para tiralas ao fondo da fonte de Praterías do casco vello.

curiosa, é maiúscula. So o acto de velas, fai que o espectador conecte co artista, case de forma privada, entrando no seu xogo. Non hai unha vontade de impoñerse por parte destes artistas. Son obras en ocasións sutís, que pasan desapercibidas, pero que nacen dun estudo e da documentación previa dos e das artistas. Así, que as ve, pode facer con elas o que desexa, xa que Ondák non deixou ningún tipo de indicación ao respecto.

Tamén se centra na percepción da cidade *Melodie Finisterrae* de Hans Schabus (Imx. 7.) e *A visita de Eugenio* de André Guedes. Schabus focalízase na derradeira etapa do camiño xacobeo, o tramo Compostela-Fisterra, para a realización da peza. Pensou en unir ambos extremos Fisterra con Compostela, mediante a creación dun dispositivo sonoro, unha instalación que reproducise no paseo da ferradura, o son do mar de Fisterra. Finalmente, esta non puido ser instalada por mor de que o propio concello, que financia a peza, decidiu realizar obras no lugar onde ía ser situada, impedindo a consecución da mesma. Os traballos de Schabus

parten sempre dun exhaustivo proceso de mímese do contexto. Schabus sitúase primeiro no espazo, para despois exprésalo en distancias, ligazóns, percorridos.[...] Hans Schabus non fai monumentos do contexto. A súa estratexia artística nunca privilexia o lugar como algo fixo, senón que despreza o espazo como unha dimensión subxectiva. Desde a súa primeira visita a Santiago de Compostela, Schabus interesouse polo carácter performativo do camiño de peregrinación, por unha forma de relación do camiñante co tempo e o espazo que, en certo sentido, rompe cando chega á cidade monumental e esta se percibe como algo estático, coma un obxecto. (Fanego 2006, 24)

O mesmo acontece coa obra do artista André Guedes, *A visita de Eugenio*⁸⁸ (Imx. 8.). Esta consistiu no traslado físico da estatua que eloxia a Eugenio Montero Ríos⁸⁹ (Imx. 9.), que aínda permanece situada na praza de Mazarelos, á praza do Obradoiro. Conecta co pasado, rompendo a idea de cidade estática, ao tratares o artista de devolver a obra ao seu emprazamento orixinal. «Trátase dunha viaxe que é física, mais tamén mental, que afecta ao cidadán e á historia da cidade, reabrindo unha etapa xa pechada» (Romaní, 2012: 128). No Obradoiro estivera 12 anos, dende 1916. Mais a autoridade política que o bronce espallaba sobre o espazo, foi rechazada.

A discreta historia dá mudanza deste monumento é resultado dun proceso de construción da súa identidade, un sinal da continua (re)escrita da súa historia polos seus axentes de poder e polos seus cidadáns. Por iso, talvez máis significativo que a radical desaparición na época do monumento, é ou seu desprazamento a outro

⁸⁸ Esta consistiu no traslado físico da estatua que eloxia a Eugenio Montero Ríos, que aínda permanece situada na praza de Mazarelos, á praza do Obradoiro.

⁸⁹ «A estatua de Montero Ríos (político galego que promulgou a Lei de Matrimonio Civil), pemaneceu doce anos na praza compostelana do Obradoiro, na que se colocou en 1916, para ser logo trasladada a outra praza máis pequena e escondida. Os sectores conservadores vencellados á igrexa nunca o viviron con bos ollos, e preferiron que a vista da fachada da catedral quedara despexada» (Rodríguez González 2020).

lugar que permite aínda hoxe sinalar a posibilidade deste feito. (Fanego, 2006: 31-32)

A estatua de Montero Ríos supoñía unha presenza incómoda no Obradoiro, do mesmo xeito que supuxo o Alminar⁹⁰ de Jorge Barbi para o conxunto da cidade. Este, confrontouse á imaxe-marca da cidade xacobeá⁹¹. Foi a intervención que mellor conseguiu modificar a imaxe da cidade. Con ela apreciamos a cantidade de relatos e microculturas que se perden nun palimpsesto urbano. Unha soa peza nova nesa orde establecida, pode exemplificar a necesidade de aprender da diversidade, da aceptación do outro, de recoñecer e valorar os diferentes discursos. A súa enorme escala, faino real no skyline do lugar, facéndolle crer a calquera turista, que sempre estivo aí. Cal é o motivo polo que este elemento destacou na morfoloxía de Santiago? porque supón a inclusión de arquitectura característica da relixión islámica, nunha cidade con primacía de arquitectura católica. O feito de non poderen acceder os visitantes ou espectadores ao interior do minarete, colócao nun espazo case irreal, simbólico, coma se fose imaxinado.

No mundo islámico, o espazo social está constituído por unha masa indiferenciada e integrada ao redor dos usos da súa cultura. A maioría dos actos da vida pública réndense á crenza e á tradición. As súas xentes permanecen case imperturbábeis, mentres poidan vivir a súa cultura. Pola contra, o noso espazo é, ante todo, político. As sociedades democráticas occidentais non están integradas polo cultural, senón que resultan cada vez máis da fricción entre grupos e identidades múltiples, cada un deles coas súas representacións, eos seus intereses. Este proceso de convivencia require un constante exercicio político, unha continua ‘espacialización do conflito. (Fanego 2006, 18-21)

⁹⁰ O Alminar de Jorge Barbi, é a inserción dun minarete de máis de 16 metros na cidade histórica, con todas as connotacións que iso supón, e que saca da vida cotiá aos habitantes da mesma. Segundo a entrevista persoal realizada a Jorge Barbi, o autor afirmou que empregou un ano e medio no traballo. Neste tempo fixo 16 viaxes a Santiago e 10 a Vigo expresamente relacionados co proxecto. Planificou minuciosamente os detalles arquitectónicos do minarete, buscou empresas do metal que puideran realizar, cun orzamento asumible, a estrutura interior e a da base (sen fixacións con cables que non se podían suxeitar na terraza). Con Pablo Fanego solicitamos a dous arquitectos técnicos os planos estruturais e os cálculos de resistencia da placa da terraza onde se situou. Un mes antes da inauguración xa desistíramos polas dificultades técnicas, loxísticas e económicas, e so no último momento unha empresa de Santiago deu un orzamento aceptable que respaldou o Concelleiro de Cultura. Baixo a miña dirección un equipo de carpintería acoplou a estrutura metálica ao acabado exterior e dividida a peza en tres partes, transportada independentemente, foron izadas por unha grúa móbil dende o angosto cruce entre a rúa nova e o cantón do Toural, sobre a terraza do Pazo de Bendala onde se ensamblaron nunha soa peza. Entrevista persoal realizada a Jorge Barbi o 12 de maio de 2022.

⁹¹ Buscou un lugar adecuado para que a torre de 16 metros de altura, fose visible dende diferentes puntos da cidade, a cal era a intención.



Barbi, Jorge (2006) *Alminar*. A Cidade Interpretada. Santiago de Compostela. Pablo Fanego.

A modo de crítica contra a imaxe-marca da cidade, Apolonija Sustersic, en *Manifestation Platform*⁹² (Imx. 10.) elixiu as Hortas, un lugar de sempre coidado polos veciños, arraigado no local, incluso oculto para moitos composteláns, e por ende, afastado dos turistas, para contrastar as dúas realidades da cidade, a súa proximidade ao natural, á terra, e ao patrimonio entendido como produción cultural. Dende o punto de partida da Cidade da Cultura, proxecto derivado dun desproporcionado capitalismo cultural, alleo ao verdadeiro pobo galego, xa que a centralización das institucións culturais é algo que non encaixa co espallamento e fragmentación propias da cultura galega, decide realizar unha intervención nun recuncho máis autóctono. Elixiu as Hortas, un lugar de sempre coidado polos veciños, incluso oculto para moitos composteláns, e por ende, afastado dos turistas. Insírese no natural, no histórico, na cultura local. Fai unha crítica á toma de decisións políticas, que en vez de potenciar o discurso do pobo no propio espazo público, limítanse a crear macrocomplexos non democráticos, centralizadores e baleiros, monumentos para políticos en terreos alleos. Así, a artista, creou unha plataforma realizada con materiais sobrantes da propia

⁹² Na Trisca e en San Pedro, Carme Nogueira realiza unha dobre intervención, *Refuxios*.

Cidade da Cultura, na que puideron debater diferentes profesionais da arte. Cos restos do macrocontendor cultural, propiciouse un pequeno lugar de encontro e diálogo, a escala.

Camouflage church foi a instalación de Nathan Coley para a Praza de Cervantes, unha construción con forma de igrexa anglicana, decorada con raias azuis e brancas, onde amosa unha particularidade da xeografía urbana física. A decoración alude á camuflaxe marítima empregada durante a Primeira e a Segunda Guerra Mundial nos barcos militares (Fanego, 2006: 17). Porque foi situada en Cervantes?, polo ser un alto natural na zona vella, un lugar que remite aos puntos cardinais ao ser o paso do último tramo do camiño francés, está moi presente a idea de dirección e a ordenación natural. O artista, ao non outorgar ningún tipo de decoración ou referencia tridimensional á obra, evita que dirixamos a mirada cara ela, negándoa de simboloxía, facendo así que permaneza no lugar e con ela a nosa mirada no terreo.

Intervindo no trazado urbano da cidade, nos barrios da Trisca e de Belvís, Carme Nogueira realiza unha dobre intervención, *Refuxios* (Imx. 11.), que será tratada en profundidade no apartado 7.1.⁹³. Con elas, reivindica que as prazas non só son espazos de fluxo, impostos pola comunicación das cidades, senón recunchos para a vida social. En San Pedro situou, dunha forma na que provocasen unha lixeira molestia no tránsito da vía pública, mobiliario recuberto cunha fotografía do propio pavimento, coa intención de reclamar a atención do cidadán sobre o que estaba a acontecer. E na Trisca, tres dispositivos móbiles con fotografías da obra da Praza de San Pedro, para que a veciñanza os emprazase onde quixese e se establecese un diálogo entre ambas.

Este programa de arte pública dotou á cidade de novas imaxes que permitiron aos cidadáns reflexionar sobre o seu espazo público, concretamente sobre os estereotipos da imaxe da mesma. O caso do Alminar de Jorge Barbi, exemplifica os posicionamentos atopables en cada unha das intervencións:

Na Praza do Toural dous matrimonios cataláns miraban o minarete mentres un dos señores dicía con desprezo: -Isto terá que ver coa alianza de Civilizacións de Zapatero-. Aos marroquíes do posto da Rúa Nova, parecíalles bonito. O Correo Gallego titulou: Levantada unha Giralda no corazón de Compostela. Non houbo ningún comentario por parte dos “especialistas” galegos. Si se manifestaron con entusiasmo dous críticos de Madrid, e dous artistas, que participaron en “A Cidade Interpretada”, unha holandesa e un escocés⁹⁴.

Tendo sempre presente o contraste e a subxectividade da percepción do pobo, si se pode concluír que os artistas do proxecto contribuíron a potenciar novas visións para enriquecer a perspectiva da cidadanía, que nos casos das intervencións de Jorge Barbi ou Apolonija Sustersic, fixeron espazo público, potenciando o conflito no sentido democrático do termo, problematizando a imaxe-marca

⁹³ Será tratada no citado epígrafe, xa que a presenza no espazo público da súa primeira obra da serie *Refuxios*, tivo lugar en Vigo e foi promovida pola galería Ad Hoc.

⁹⁴ Entrevista persoal realizada a Jorge Barbi o 12 de maio de 2022

do lugar. Así, podemos definilo como un proxecto oposto aos macroeventos das políticas culturais autonómicas (Miller e Yúdice 2004), aberto ás correntes internacionais, que busca ir máis aló do turístico e do visual, por medio da interpretación do espazo público de Santiago de Compostela baixo novas perspectivas.

5.8. PRAZA EFÉMERA: CIDADES E ESPAZOS PÚBLICOS (2008) PONTEVEDRA

Silvia García González⁹⁵, profesora da Facultade de Belas Artes da Universidade de Vigo, foi a directora de *Praza efémera: Cidade e espazos públicos*⁹⁶, un proxecto relacional do 2008 que recuperou a memoria de certos espazos da cidade de Pontevedra e dialogou sobre o urbanismo da mesma, por medio dunha intervención realizada no Palco da Música da cidade do Lárez. Nela, mesturáronse arte, urbanismo e arquitectura para dar vida a un novo lugar de encontro e relación. Nace como unha aposta cultural do Concello de Pontevedra, levada a cabo grazas á financiación europea do programa INTERREG.



García González, Silvia (2008) *Praza efémera*. Pontevedra. Juan Freire.

O propio Palco é agora un espazo residual, sen uso, pero no seu tempo cumpría unha función determinada. Esta acción fai que reflexionemos sobre a memoria da cidade, reinventando certos espazos urbanos, outorgándolle momentaneamente novas perspectivas e usos. O palco transformouse nun lugar para a realización de conferencias⁹⁷, de actividade, de percorridos urbanos e talleres, e para a proxección de imaxes antigas cedidas polos veciños, as cales foron dixitalizadas no momento. A intervención focalizouse en amosar a relevancia que teñen os espazos públicos para

⁹⁵ Entrevista persoal realizada a Silvia García o 26 de novembro do 2021 no café El Muelle.

⁹⁶ A web do proxecto: dedominiopublico.com, deixou de estar activa.

⁹⁷ conferencias que completan “As memorias de Pontevedra”, realizadas entre o 25 de setembro e o 17 de outubro: Martí Perán: “Cidades Pos-It: cidades ocasionais”; Nuno Grande: “Arquitectura e espazo público na contemporaneidade portuguesa”; Juan Freire “Redes, espazos públicos e cultura dixital na cidade contemporánea”; Paulo Fontán: “A cidade vivida”; Manuel Polanco Pérez-Llantada: Os maiores fracasos de Basurama; Belinda Tato “sustentabilidade urbana creativa”; Rvr Arquitectos: “Praza efémera, una proposta”.

potenciar o diálogo co outro, para así contribuír a crear lugares que melloran a nosa calidade de vida. Impulsouse

unha reflexión sobre como se empregan os espazos públicos. A idea inicial foi crear un ciclo de conferencias pero despois de estudar as posibles sedes que as podían acoller, vimos a posibilidade de facelo ao aire libre. Eliximos o palco da música para que non fose algo para especialistas, senón para todo a cidadanía [...] non queríamos que fose un debate entre urbanistas, buscamos sacar o tema á rúa. (Freire 2008)

A nivel formal, o estudo de arquitectura RVR modificou a entrada ao palco para que fose completamente accesible a todo o público, cunha rampla de madeira. Así, xerouse un novo lugar de diálogo, de valores cidadáns, reaproveitando unha arquitectura sen función, ou polo menos sen o protagonismo do que gozaba no pasado. Un lugar para o intercambio xeracional da memoria colectiva, no que se proxectou a historia da cidade, aínda que só sexa por un momento (Diario de Pontevedra 12/10/2008). Actuou como provisional praza pública, un espazo para aprender a ser cidadáns. Mesmo instalouse unha rede wi-fi aberta a calquera.

A creación deste lugar de encontro xerou lecturas, como a producida na recollida de fotografías antigas na actividade “As Memorias de Pontevedra”⁹⁸, coa intención de tratar de comprender como foi vivida ao longo dos anos a cidade de Pontevedra, os cambios experimentados pola sociedade e a súa contorna, mediante a interpretación das visións dos cidadáns. Estas, fixéronse públicas na web do proxecto⁹⁹, a cal deixaron caer tras esgotárense os fondos do proxecto. Silvia García tamén realizara previamente unha achega nos arquivos da contorna, para comparar as imaxes do momento coas da memoria arquivada da cidade, para ver as similitudes existentes e incluílas na memoria colectiva. Resalta a presenza dos espazos verdes para a realización das fotografías, e a repetición dos lugares escollidos para a toma das mesmas, coma o estanque dos patos.

Os máis novos tamén tiveron ocasión de “vivir” a cidade do 6 ao 10 de outubro: realizouse un obradoiro para nenos *Pequena escala: xogar a cidade*, impartido por Begoña Paz, unha experiencia sensorial no espazo urbano, que lles permitiu tomar conciencia da cidade dun xeito lúdico. Estivo formada por unha xincana pola cidade, con pistas que lles permitirán reflexionar e interactuar coa cidade. Do 8 ao 10 de outubro, celebrouse o obradoiro, *Unha rede de miradas. Obradoiro de percorrido urbano*, onde os cidadáns asistentes levaron a cabo unha exploración urbana, impartida por Ignacio Pérez Jofre, empregando como recursos o debuxo, a colaxe, ou a narración, onde a experiencia primou sobre a produción.

⁹⁸ O escaneado das fotografías tivo lugar do 26 de setembro ao 16 outubro no palco da música.

⁹⁹ www.memoriasdepontevedra.org

No mesmo, realizáronse enquisas aos cidadáns, sobre os persoeiros de certas rúas, para comprobar ata que extremo os espazos da cidade forman parte da memoria dos cidadáns. O percorrido foi o seguinte: Xardíns de Colón, Montero Ríos, El Marqués de Riestra, Michelena, Rúa da Bastida, Alhóndiga, Rúa Tetúan, Rúa Manuel Quiroga. En cada unha, destacou certas opinións ou comentarios como: [Montero Ríos] “Creo que é un ex-teniente. Estivo metido en política, coma os "beceros da Misión Biolóxica, que se dedicaron a explotar ao pobo” (Diario de Pontevedra 12/10/2008). [O marqués de Riestra] “Era unha das persoas máis adiñeiradas de Pontevedra. Tiña bancos e era dono de toda a Carra. Foi deputado e toda unha eminencia” (Diario de Pontevedra 12/10/2008). Mesmo unha das enquisadas deixou caer que sería interesante unha publicación onde aparecesen explicados os nomes das rúas. Hai interese por coñecer e formar espazo público, mais en numerosas ocasións é complicado materializalo por falta de ferramentas.

Para Silvia García, é posible crear novos espazos de relación, mais é necesario ter a vontade de atoparnos e dialogar, de potenciar a relación para o intercambio xeracional. Así, o proxecto propón unha descentralización do discurso artístico, orientándoo dos especialistas ao pobo. Reinterpreta o espazo do Palco da Música da cidade de Pontevedra, para darlle unha nova función no presente, a de lugar de diálogo para a construción de espazo público. As fotografías recollidas permitiron comprender como a cidade foi avanzando a nivel arquitectónico e urbanístico ao longo dos anos, pero tamén para percibir que os espazos máis inmortalizados seguen a ter poucas variacións. O proxecto amosa como a vida, a pesar de que a aparencia cambie, segue a desenvolverse nos mesmos nús urbanos. Este proxecto atópase aberto ás correntes internacionais onde o participativo convértese en imprescindible para o funcionamento do proxecto, como en *Culture in Action*. O evento, con vontade de construír diálogo, convirte á comunidade en protagonista e recolle a súa testemuña para a posteridade.

5.9. A CIDADE DOS BARRIOS (2008-2009). A CORUÑA

A Cidade dos Barrios foi un proxecto organizado e impulsado polo Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia da Coruña, un programa de acción urbana, dirixido por MMASA, estudio de arquitectura liderado por Luciano G. Alfaya e Patricia Muñiz. Desenvolto entre o 2008 e o 2009, pretendeu estudar o urbanismo herculino cunha perspectiva local, para aproximarse aos diferentes integrantes e elementos que a compoñen, e logo propoñer unha serie de actuacións e intervencións. Enfocado aos barrios e aos habitantes dos mesmos, os traballos de colectivos como Ergosfera, propiciaron lecturas críticas ao modelo centralista de urbanismo e proxectos que legou a administración da época de Francisco Vázquez.

É unha toma de contacto coas leis que estruturan os barrios da nosa cidade e que empezan, a nivel perceptivo, por tocar, percorrer e ver o lugar, percibir a súa materialidade para, logo, acceder a todo o demais. Pretendemos que a arquitectura

urbana escape do fachadismo e da banalidade de ser un simple obxecto, buscando sempre a referencia a unha experiencia e a un contexto e que sexa socialmente significativa. (Iglesia Pérez 2010, 9)

O obxectivo principal foi tratar de comprender as demandas da poboación, partindo das percepcións da xente no relativo á conformación do urbanismo da cidade, e a súa situación actual. Para iso, focalízanse nos espazos públicos, que xa pouco ou nada teñen que ver coas tradicionais prazas ou centros. «Os novos puntos de encontro xorden de descubrimentos aleatorios de esquinas, bordes, espazos residuais baleiros. Estes lugares convértense en novos espazos temporais de encontro, improvisados en función de circunstancias conxunturais, asociadas a factores imposibles de prever polo planificador» (Iglesia Pérez 2010, 9). Pretenderon aumentar a participación da poboación na cidade, para o que hai que comezar por “formular un urbanismo que cree os escenarios apropiados e que permita aos usuarios certas modificacións ou adaptacións, evolucionando dos proxectos urbanos contemplativos cara os participativos” (Romaní 2012, 127).

Para levar a cabo o proxecto, activáronse diferentes mecanismos para despois poder crear unha formulación urbana xustificada e baseada nas necesidades da comunidade. Para iso, foi imprescindible o traballo de campo. Contactouse cos cidadáns directamente, para poder así coñecer que opinaban sobre o territorio onde viven. Isto recorda ás críticas situacionistas á arquitectura moderna, ás críticas que emanan nos anos sesenta, que pedían máis atención á cidadanía, a como vive e percibe o seu espazo vital, a cidade, o barrio, como as de sociólogas e activistas como Jane Jacobs. Así, conseguiríanse situar sobre o terreo, os diferentes lugares problemáticos e os máis destacados, para poder illalos e actuar cunha perspectiva micro, dende o local. Para iso, levouse a cabo un percorrido inicial polos diferentes barrios da cidade, repasándoos historicamente e estudándoos na actualidade, a través da opinión dos seus habitantes. Os organizadores fixeron un labor de documentación, de análise e tamén de diagnose, para coñecer en profundidade as problemáticas da zona. O barrio é unha xeografía da cidade, un

concepto antropolóxico relacionado coa idea de grupo que serve como referencia para os individuos, o primeiro espazo no que un proxecta a súa imaxe cara o exterior. Non é tanto a extensión da túa casa (o íntimo), como o marco no que te amosas e conectas coa realidade. Si a cidade é a celebración do lugar e a súa apropiación, o barrio é a súa disposición, forma e medida. [...] É un exemplo de como se vive. O monumento cívico por excelencia. O barrio constrúese con materiais tan diferentes como a conversación, o saúdo, a apertura e peche dos seus comercios, a plantación de árbores... [...] O barrio é un escenario de formas en movemento ao que a arquitectura aporta un marco espacial estable que, sen embargo, vai ser interpretado no tempo. (Creus 2010, 34)

Como unha mirada complementaria sobre a cidade, centráronse en cuestións usualmente pouco consideradas e aproximáronse con diferentes accións participativas. Propuxeron e realizaron

actuacións no espazo urbano de mellora das relación sociais dos veciños. Oito áreas de estudo que abranguen os máis de trinta barrios da cidade, nos que todo xira en torno a participación cidadá. Estas intervencións permitirán ao cidadán reapropiarse do espazo público e potenciarán «o tecido da cidade existente e reestruturar o contexto inmediato. Pensamos que todo isto é aínda posible naqueles lugares onde as veces basta unha acción mínima para desencadear o potencial urbano latente» (Iglesia Pérez 2010, 9).

No proxecto abórdanse cuestións que aparecen cando tratamos de obter coñecemento significativo sobre as realidades humanas (Freire 2010): o modo de obter información (antropólogo de pé descalzo); a investigación participativa; e a obtención de información do barrio con enquisas, dende a experiencia.

En canto á metodoloxía do proxecto¹⁰⁰, á hora de estudar o espazo público,

tómanse como realidades o que non son máis que hipóteses definidas a priori e dotadas de intención política (por exemplo, asumindo que a calidade de vida ou o orgullo de pertenza segue un gradiente decrecente dende o centro á periferia). Os datos estatísticos oficiais utilízanse para representar estes modelos simplistas. A modo de exemplo, as observacións sobre fluxos (de enorme importancia para comprender a mobilidade e para poder facer estimacións sobre os usos do espazo) baséanse en métodos demasiado toscos na súa resolución espacial e temporal (uns sensores de tráfico con datos específicos). , estatísticas de transporte que proporcionan só datos agregados por día ou mes...). Pero, o que é aínda máis importante, a información sobre a cidade informal está case totalmente ausente do mesmo xeito que normalmente non se dispón de datos sobre o papel da tecnoloxía e os usos cotiáns do espazo urbano por parte dos cidadáns. (Freire 2010)

O urbanismo dunha cidade debe estar traballado dende un ámbito transdisciplinar conformado por investigación, a observación do territorio, e a acción, a participación no mesmo. Un dos principais valores do proxecto é saber adaptar a súa metodoloxía e obxectivos ao tecido urbano e aos cidadáns. Realízase sobre o terreo, unha fotografía do existente, coa intención de describir situacións esporádicas, logo fanse estatísticas para coñecer as opinións cidadáns e así trasladar os datos recollidos a cartografías visuais, para despois levar a cabo comparativas entre os barrios (Iglesia Pérez 2010, 10).

¹⁰⁰ «Por un lado (e a modo de ficha técnica), debemos sinalar que o universo sobre o que se traballou foi o da poboación de ambos sexos - de 15 e máis anos-, residentes en 51 barrios identificados e delimitados, e que agrupados en 36 áreas, suman un total aproximado de 220.000 habitantes, baseándonos en cifras dos Padróns de Habitantes dos anos 2008 e 2009. Deste xeito realizouse unha enquisa de case 400 entrevistas para o total da cidade, e que foron realizadas a pé de rúa en dous espazos diferentes de tempo: a dirixida aos barrios escollidos nunha primeira fase entre os meses de setembro e decembro do 2009, e a correspondente aos barrios dunha segunda fase² entre febreiro e xullo do 2010 [...] Posteriormente, realizouse unha segunda recollida de información de forma independente en cada barrio, a través dunha sondaxe con cuestionarios, metodoloxicamente menos rixida que a enquisa, recolléndose a opinión de preto de 1586 residentes; acadando unha media de preto de 44 entrevistas por área de traballo» (Fernández González 2010, 16).

Leváronse a cabo diferentes accións, por diferentes colectivos: Describir, *A cidade dos barrios no Campanario e Hortas na cidade dos barrios*, Ergosfera, *O xenérico e máis aló* (Imx. 11.) e *Urbanismo con básicos de xardín*, Grupo Dodó, *Entre o movemento e Inserción de espazos de convivencia* (Imx. 12.), *Pescadería 20, Agra, límites na densidade* (Imx. 13.) e *Pescadería, un barrio oculto no centro* (Imx. 14.). As intervencións estaban destinadas a rescatar zonas infrautilizadas e poñer relevo paradoxas e contradicións no deseño urbano existente, nos que se implicaron colectivos de arquitectos. As diferentes accións realizadas permiten a congregación dun gran número de cidadáns, usando así, as ferramentas creadas para eles. Ademais, realizouse unha enquisa coa que se buscou recoller información sobre a percepción que a cidadanía tiña da cidade. Nela, os urbanistas deseñaron dous apartados: un específico sobre barrios concretos e outro sobre a cidade en xeral. As cuestións proporcionaron unha base de datos e diversas cartografías sobre o estudo realizado.

Nesta posta en valor dos espazos comúns a través de diversas accións sinxelas e eficaces, ponse en evidencia a falta de manobra da que o cidadán dispón, así como da dificultade de levar a cabo calquera modificación do espazo público, por moi minúscula que sexa. [...] é visible a incapacidade por parte da institución de transformar eficazmente a situación actual cando existen normativas que o impiden. Unha das principais tarefas a desenrolar sería a de, parafraseando a Bourriaud, aprender a habitar mellor o mundo en vez de construílo en función de ideas preconcebidas [...] Cabe recoñecer nestas propostas referencias a actividade de artífices como Santiago Cirugeda, Teddy Cruz, Lacaton& Vassal o Basurama. (Romaní, 2012: 211).

Conformouse así unha de plataforma onde se investigou e reflexionou acerca da cidade da Coruña, dende un enfoque micro, para configurar un espazo público baseado nas vontades dos cidadáns. Lonxe da realidade oficial que soen marcar as institucións, no que acontece a nivel informal dunha cidade está presente unha estrutura espacial que esvaece os lindes entre os barrios, tal e como son percibidos, onde a cidade é un sistema orgánico e dinámico baseado nos fluxos de persoas e acción, onde se esquece o paradigma de centro-periferia, quedando o centro coma un lugar alleo aos cidadáns, co que non se identifican. O proxecto céntrase na realización de enquisas, coa intención de recoller a diversidade espacial, en canto a usos e identidades, para recoller diferentes experiencias persoais en relación co urbanismo da propia cidade da Coruña. Grazas á participación da cidadanía, preténdese esclarecer futuras accións que sexan capaces de mellorar a colectividade na realidade urbana dos cidadáns.

En cada unha das oito accións abordouse unha temática diferente: Lugares de Borde, estúdanse as transformacións dos límites da cidade, en Mesoiro, Feáns, Elviña, Birloque, San Cristovo, Someso e Martinete, onde se realizou o Obradoiro: *Hortas na cidade dos barrios*; Espazos de Relación, comprende diferentes opcións para desenrolar proxectos en espazos sen uso ou

intersticiais, en Monelos, Barrio das Flores, Polígono de Elviña, Matogrande, onde se realizou o obradoiro: *Urbanismo con básicos de xardín*; Construcción do plural, achégase a diferentes experiencias de convivencia social, en Sta. Margarita, Falperra, Os Mallos, Sardiñeira, Sagrada Familia e Vioño, co obradoiro *Inserción de espazos de convivencia*; Estratexias de Densidade, estuda diferentes cuestións extraíbles da alta densidade urbana, tanto problemas como oportunidades que xurdan dela, en Cidade Xardín, Paseo das Pontes, Agra do Orzán, Ventorrillo, Canees, Penamoa, co obradoiro *Agrá, Límites na densidade*; Xeitos de visibilización, recolle a importancia mediática das partes da cidade, en Riazor, Labañou, As Roseiras, San Pedro de Visma e O Portiño, co obradoiro: *A Cidade dos barrios no Campanario*; Oportunidades de Sociabilización, analiza os mecanismos de sociabilización dunha comunidade, e as posibles vías para expandilos, nas Atochas, Montealto, Durmideiras, Zalaeta, co obradoiro: *O xenérico e máis aló*; *Procesos de Centralidade*, estuda a cidade central no presente, en Cidade Vella, Peixería e Ensanche, co obradoiro Pescadería, un barrio oculto no centro; e Contribución da Paisaxe, que incentiva e visibiliza a necesidade de recuperar ou manter o interese polo patrimonio, en Catro Caminos, Gaiteira- A Cubela, Os Castros, Castrillón, Oza-As Xubias, Eirís-A Madosa, Pasaxe, co obradoiro: *Entre o movemento*.



Desescribir (2009) *Hortas na Cidade dos Barrios*. A cidade dos Barrios. A Coruña. Luciano G. Alfaya e Patricia Muñiz.

A acción “Inserción de espazos de convivencia”, do Grupo Dodó, tivo lugar nunha xornada con diferentes actividades. Previamente foi publicitada mediante a pegada e difusión física, de cartelería polo barrio e virtual. Na acción, os participantes proviñan das asociacións contactadas, veciños e nenos de colexios. Os obxectivos da mesma foron: “establecer os vínculos necesarios entre os veciños na procura de relacións de cooperación e complementaridade; dotar ao espazo público de actividade programática e acorde coa realidade dos barrios derivada das súas propias iniciativas; fomentar o debate cara a oportunidade de participación e construción do espazo público; proporcionar estruturas auto-construíbles na procura dunha participación máis activa e

insertar espazos para o uso libre e común dos veciños que non teñen cabido nos marcos habituais” (Alfaya e Muñiz 2010, 191). Para a consecución dos mesmos, primeiro se delimitou o espazo de actuación: os barrios de Sagrada Familia, Sardiñeira, Mallos, Falperra, anta Margarida e Vioño. Alí levouse a cabo unha análise cartográfica e programática do espazo público, unha análise de poboación e unha fotográfica, das que se concluíu a homoxeneidade existente de uso nos espazos públicos existentes. Establecéronse contactos coas asociacións veciñais de Os Mallos-SF-Estación, Paternidad SF e Propietarios Lugar de Vioño, co Blogue Barrio dos Mallos, coas ONGs e AA Cooperación Ecodesarrollo Gaia, Ecos do Sur e ACCEM, coas AA non reguladas, Manicómicos, Sala do Trinke, Gaiteros do Pedroso, e cos CEIP: Karbo, José Cornide, Sagrada Familia e Rosalía de Castro. A través do contactos concluíuse a posibilidade de incentivar a capacidade de intervención nos procesos de participación dos barrios. Asemade, realizáronse derivas no Parque de Vioño para a procura da Inserción de Espazos de Convivencia.

Tras realizar as tres aproximacións, levouse a cabo a acción, previa promoción da mesma, a partir da cal saíron unha serie de oportunidades con forma de pregunta: poderíase tecer unha rede de cooperación entre axentes activos e veciños dos barrios, para aproveitar os recursos do espazo público e dotalo de programas máis activos, participativos, converténdose en algo máis que en meros espectadores contemplativos?, son estos espazos públicos, de convivencia-confrontación-cambio-innovación, ou pola contra inmutables-controlables-homoxéneos?, necesitan dunha maior atención, en canto á súa reprogramación e actividade, máis aló da execución?

A intervención de Pescadería, “Un barrio oculto no centro”, potencia a idea de paisaxe urbana idéntica en todas as cidades do planeta, uniforme e neutra en aparencia, era definida por Rem Koolhaas como “cidade xenérica”. Lugares onde se disolven as singularidades sociais, xeográficas e culturais, baixo o predominio de grandes infraestruturas, e locais asolagados polos grandes edificios espectáculo (Creus 2010, 342) e a maquinaria unificadora do capitalismo. Xa dende a década dos setenta, Lyotard falaba da Economía Libidinal, da seducción e o desexo, que esmagaba o paradigma marxista de infraestrutura-estrutura-superestructura. Ou Deleuze, que denunciou a desterritorialización do ser humano contemporáneo e a necesidade inherente ao mesmo de elaborarse unha identidade nun mundo dominado polo mercado libre global que promove a desaparición do singular e o local. Asemade, o sociólogo Alain Touraine, propuxo o termo “sociedade programada”, para describir os mecanismos subliminares de control cos que opera o capitalismo, que tentan acabar coa heterodoxia seguindo procesos unificadores. O control establecíano as potencias bancarias e comerciais, mentres que os gobernos pouco parecían poder facer para contrarrestar as súas metodoloxías, coa súa ralentizadora burocracia. A modo de oposición, sociólogos como Claus Offe, propuñan a acción social de resistencia, alicerzada no cooperativo e na defensa da singularidade individual, mediante pequenas accións con carga política no noso día a día. Para que a cidadanía se focalice nesta realidade, escolleuse intervir cun cinema na rúa, para que “os veciños se reunisen no espazo público, sen necesidade dunha reivindicación

política como xustificación do acto, e polo mero pracer de gozar dun espazo cuxo uso correspóndelles lexitimamente” (Creus 2010, 348).

Finalmente, a intervención realizouse en dúas prazas, Cormelana e Perillana, colonizándoas efemeramente para que a veciñanza descubrixe a súa potencial utilidade. Con sinxeleza e naturalidade, instaláronse un proxector, unha pantalla, unhas cadeiras e unha cuberta vermella, que á vez que protexe das inclemencias do tempo, actúa como icona da intervención. Proxectáronse os filmes elixidos polo CGAI: *Camarote de luxo*, película filmada na Coruña, que critica a situación do emigrante do éxodo rural, e *El pisito*, unha comedia acerca das relacións entre a miseria, a avaricia e a especulación. O visionado dos mesmos, pretendeu que a cidadanía tomase consciencia da realidade que ten lugar, e as consecuencias da mesma para a súa forma de vida e estrutura social.

Co proxecto de A Cidade dos Barrios, pretendeuse dar luz a lugares esquecidos da Coruña, coa intención de estudalos para poder crear novos espazos de socialización, para mellorar a vida de barrio. A cidade herculina padeceu procesos urbanísticos que produciron grandes carencias e feridas na mesma, debido á bonanza económica nada precisamente da especulación inmobiliaria. Os resultados de *A Cidade dos Barrios* cuestionan a realidade oficial, e sobre todo o modelo da Coruña de Francisco Vázquez (Grandío, 2019), con espectaculares museos e grandes avenidas de acceso, mais abandonando os barrios da periferia. O modelo centro-periferia, xunto coas divisións administrativas existentes por barrios, non parecen concordar coa calidade de vida, por mor da perda de identificación do centro cos cidadáns, o cal tende a xentrificarse e turistificarse.

5.10. DESORDES CREATIVAS (2009-2019). ORDES

DesOrdes Creativas é un festival internacional de pintura mural celebrado en Ordes dende o 2009, que actúa como un axente de rexeneración urbana e debate público. Nel participan tanto artistas locais coma de procedencia estatal e internacional. A súa creación débelle moito ao labor de Mou (Javier Mourón) e Sokram (Marcos Couso), de Mutante Creativo¹⁰¹, os pioneiros que inseriron este evento no panorama artístico galego, de xeito paralelo ao festival de música Brincadeira¹⁰². Así, a orixe da arte mural en Galicia parte do contexto das primeiras manifestacións grafitas do panorama, da man de Cousas Novas e Vandals (Figueroa 2017), unidas ás primeiras bandas de rap, *5Talegos* e *Ghamberros*, contestatarias co Goberno. Ambas, fusionáronse en *Dios Que Te Crew*, un colectivo aglutinador de rap, graffiti e breakdance, que terminaría por converterse nun grande expoñente da escena do *Hip-hop* galego.

A pequena Vila de Ordes, no 2008 posuía un goberno de centrodereita e unha cidadanía moi reacia á creación de pinturas murais por medio da cesión de fachadas. O festival comezou sendo

¹⁰¹ Estudo de Deseño, Arte e Comunicación, que realiza traballos de deseño gráfico, arte mural, ilustración, fotografía, de audiovisual e de creación musical. Ademais realizan actividades formativas como obradoiros de graffiti e produción musical.

¹⁰² O festival comeza en Ordes no ano 2007.

unha xuntanza de artistas na rúa, no 2009, que non gozaba nin de apoios institucionais nin dos da veciñanza. Acudía moita xente a pintar que non recibía unha compensación económica por gastos e desprazamentos. Manifestaba unha grande precariedade, mais un espírito aberto e participativo, por parte dos artistas implicados. Paulatinamente íría gañando medios, aceptación e popularidade, o que beneficiou á consolidación da súa estrutura. Os organizadores foron recortando a participación dos convidados dende a edición do 2012, ao non posuír recursos loxísticos abondo, nin para as persoas nin para o material, pensando en garantir a calidade na execución das obras.

Despois de permanecer dez anos no espazo público da vila, o *Desordes Creativas* asentouse coma proxecto de éxito, ao conseguir «mudar a opinión da veciñanza dende o rexeite inicial ata a total integración. Os murais fan parte da paisaxe diaria, e xa teñen ollo crítico» (Figueroa 2017, 56). No ano 2013, outro concello veciño, o de Carballo, interesouse por crear un festival amigo ao mesmo, seguindo o mesmo modelo de creación. A estratexia foi contactar con Mutante Creativo para coñecer as súas pautas de organización. Así naceu o *Derrubando Muros con Pintura*, levado dende o propio Concello. Xa no 2015, o festival gozaba dunha boa integración na vila. Nese ano, mesmo cubríanse os gastos ao completo dos artistas convidados. Esta cuestión é unha mostra de como as institución integraron na súa programación esta forma de expresión nos procesos de xentrificación e turistificación da vila, baixo o nome de arte urbana, concretamente pintura mural. Isto reflíctese á perfección na creación dun festival amigo en Carballo.

O Concello de Carballo comprendeu a responsabilidade municipal na implicación da sociedade no espazo público, e o valor estratéxico en termos de turismo e promoción económica de vestir a súa vila coa obra “do mellor da escena galega, estatal e internacional do mundo da arte urbana”, segundo explican na súa propia web. (Figueroa 2017a, 57)

Emporiso, a dinámica nesta época, tanto en Ordes coma no resto do panorama, foi apostar por eventos ou festivais coma o *Desordes Creativas*, ampliando a oferta cultural, en detrimento da conservación do patrimonio arquitectónico existente. Xusto cando o proxecto foi visto coma un evento con potencial turístico, foi cando a precariedade dos participantes reduciuse. A pesares de pasar pola cidade artistas, tanto locais coma de talla internacional, Xpen, Aryz, Nömada, NO3L, Blu, Axel Void ou Sr. X., non sería ata a edición de 2016 cando artistas e organizadores comezaron a cobrar polo seu traballo. Nin tan sequera Mutante Creativo obtiña recompensa pola súa xestión. O proxecto continuaba grazas as sinerxias positivas establecidas en anteriores proxectos, e pola concordancia dos artistas participantes coas vontades do mesmo.

As obras están dispostas en fachadas desleixadas, ou muros baleiros no espazo público, cedidos nas derradeiras edicións, mais na orixe podían ser roubados e ocupados seguindo a esencia dos graffiti. A vontade do Concello foi ocultar parte do mal chamado feísmo de Ordes, as fachadas desleixadas que a nivel turístico amosan as carencias no coidado, tanto de medios coma de interese,

e os erros e faltas de regulación no urbanismo da vila (Concello de Ordes 2022). Mais hai creacións, coma as de Emil, no 2013, que poñen en valor as formas destas fachadas, facendo ilusións ópticas con xeometría pintada e os propios buratos producidos pola erosión na fachada.

A nivel formal, a estética dos artistas¹⁰³ oscila entre a figuración e a abstracción, sen unha temática ou estética concreta e non sempre son en exclusividade pintura mural, como se aprecia na figuración escultórica de pequenas dimensións, amosada por Isaac Cordal na edición do 2013. Mais a pintura mural oscila entre as fórmulas estéticas do grafiti, en Asier, Roke, Spene e Ras, no 2009, pasando por un primitivismo naif, en representacións como a de Nana no 2010, mural desaparecido ao ser empregado de novo a súa situación para un mural posterior, ata a figuración realista e de gran tamaño que podemos observar en *Birth*, do londinense SR. X. Así, observamos unha evolución no festival, das primeiras ás derradeiras edicións que abrangue este estudo, onde os artistas participantes foron sendo máis internacionais, e desde uns comezos influenciados polo grafiti, van deixando paso a novas fórmulas máis figurativas e conceptuais na pintura, e cun maior formato.

En canto a conexión simbólica das obras co lugar apreciamos interese por parte dos artistas de expresar e conectar co pobo, e conségueno, a nivel estético, mais o significado das obras non chega á poboación (Ver Punto 9). Atopamos obras que nos falan de política, con críticas ao sistema capitalista, da sociedade, de relacións e de literatura, cunha marcada influencia da iconografía do cómic.

No Mural de Liqen do 2010 (Imx. 15.) apreciamos o pozo sen fondo da sociedade de consumo, que a cidadanía asocia co Inferno de Dante¹⁰⁴ Vemos a seres coa mirada deshumanizada, fría, inmersos nunha espiral sen saída, esmagados uns contra os outros sen saída. O mesmo transmite *Malas Linguas* (2011), de Sokram (Turismo de Carballo 2022), onde un individuo aparece representado sendo aforcado polas linguas das demais persoas da escena, que simbolizan os lazos invisibles que a sociedade nos marca como seres humanos. Do mesmo xeito, Blu representou no 2012 unha serie de formas vexetais e froitas humanizados, saltando de ledicia cando van ser arroxados a unha licuadora para facer zume. Na roda da mesma, aparecen símbolos como a monarquía, o comunismo ou o nazismo, a modo de potencia da mesma. Así, critica a manipulación que se exerce polos grandes poderes e a política, sobre a poboación. Realiza a mesma crítica, mais focalizada á monarquía, Erica Il Cane, tamén nesa mesma edición. Asemade, Nas e Del, nese mesmo ano, crean un escarabello vestido coma un empresario capitalista, que vai empurrando orgulloso unha bola de excrementos entre as que se encontra o Euro, a sociedade e a tecnoloxía.

¹⁰³ Dende o inicio no 2009 ata o ano 2015, os artistas participantes foron: Meos, Porte, Xori, Pero, Orek, Sire, EiYou_HDT, Roke, Aiser, Pake2, Ras, Spen, Alei, Nash, Nakem, Sekone, Nana, Abisa, Sokram e Zonk, no 2009. Liqen, Pelucas, Sekone, Mutante, Silc, Shock, Spen, Nakem, Nash, Bluemouse, Potaje, Nana e Jul no 2010. Laguna, Pelucas & Rigal, Sokram, Peri, Nas, Nana, Sokram, Xpen, Mou, Isi, Roke, Silc e Dr. Toy no 2011. Blu, Erica Il Cane, Liqen, Nas, Del, Nano4814, Sokram, 3ttman, Mou, Nana, Xpen e Tayone, no 2012. Scif, Liqen, Nas, Mr. Thoms, E1000Ink, Isaac Cordal, Sokram, Sekone, Nana, Nómada, Mou, Zosen e Peri no 2013. Axel Void, Sekone, Sr. X. Tayone, Nada, Minia e Leo no 2014. No 2015, Spok, Ino, Malakkai, Doa e Sabek.

¹⁰⁴ Opinión recollida a unha cidadá nunha enquisa sobre o terreo (Ver Punto 9).

Interviuuse tamén para manifestar as problemáticas das relacións e do compromiso, como apreciamos en Malakkai (Graffiti 2017), 2015, cunha pintura mural onde aparece unha muller cos dedos atados coma un títere, en alusión ao dominio exercido pola súa parella no matrimonio. O mesmo autor, durante a mesma edición, asolaga cunha sensación de soidade e abandono o parque que circunda a fachada da escola. Asemade, Axel Void en *Niguén* (2014), repite esa sensación nun enorme mural no que se representa o rostro dun ancián, polo que alude á soidade que están a padecer moitas persoas da poboación envellecida a diario, esquecidas polo sistema. Ou mesmo a obra da artista Minia, do 2014, onde aparece unha rapaza sen rostro, de cores grises, que está a ofrecer o seu corazón dun xeito poético, mais a súa ausencia de emocións e expresividade, reflicte desacougo e unha sensación negativa.

Á literatura fai referencia Xoana Almar nun mural do 2013, onde aparece unha muller lendo un libro de Maruja Mallo. Ou Nana, no 2010, pinta na fachada dunha vivenda dunha pranta, a casa de caramelo de Hansel e Gretel, aos Tres porquiños e á Carapuchiña. Tamén, representando a escena bíblica do pecado de Adán e Eva, Sokram realiza un mural condicionado polas formas dunha fachada, nas que artella o corpo dunha enorme serpe que está a deborar unha mazá coa forma das cadeiras dunha muller.



Pelucas. (2010) *Desordes Creativas*. Fotografía de Sokram. Ordes. Mutante Creativo (Comisario).

Na imaxe podemos ver unha obra de Pelucas (Touceda 2019) do ano 2010, hoxe case desaparecida, tapada por un aparcadoiro e o mural case irrecoñecible pola pátina do tempo e os desprendementos da súa pintura. A pesar de ter unha boa recepción por parte da cidadanía, e consolidarse o festival no tempo, non se instaurou unha política de conservación das creacións (Mata Delgado 2016).

Bruno Frey, en *La economía del arte* (2000), no caso da valoración do patrimonio cultural dende unha perspectiva económica para a súa conservación, afirma que é beneficioso que as decisións culturais sexan tomadas empregando referendos populares, que combinan a valoración das alternativas, ou costes de oportunidade coas decisións democráticas. Afirma que as administracións renuncian a crear emprego estable, pero siguen a ser actor chave na promoción das artes. Por iso é pertinente que a contribución da conservación do patrimonio chegue a través da realización de cambios constitucionais que permitan o uso deste mecanismo para a toma de decisións culturais. Tal e como acontece en Suíza, onde se levan a cabo este tipo de votacións a todos os niveis gobernamentais. A análise económica dun referendo no cantón suízo da cidade de Basilea sobre a compra de dous Picasso empregando fondos públicos, amosou unha aceptación do 54%, algo estatisticamente dificilmente explicable, se os motivos so fosen debidos ao interese persoal. Así, tivéronse en conta aspectos coma o valor de legado ou o do prestixio rexional para explicar o acontecido satisfactoriamente (Frey, 2000). A realización dunha enquisa á xente, sería unha boa forma de coñecer as vontades da comunidade con respecto a este novo patrimonio do que gozamos.

O proxecto foi coetáneo ás intervencións realizadas en Canido, e potenciador de novos eventos integradores do mesmo modelo, como o caso de Derrubando Muros. Pola contra, non tivo a homoxeneidade conceptual de Canido, nin os recursos da administración que logo podemos ver en Derrubando Muros. As pinturas murais foron integrándose pouco a pouco, transformando unha vontade crítica e negadora nunha aberta e tolerante, que valora as creacións. Mais amosou unha evolución forzosa, xa que dende o primeiro momento non foi do agrado nin da cidadanía nin da administración. A falta de interese da cidadanía e a súa natureza efémera, non contribuíron á defensa dos mesmos por parte do pobo, nin á demanda para a súa conservación. O proxecto foi pioneiro no panorama galego, mais a súa integración na vila froito de intereses políticos, dunha comercialización deste tipo de arte e festivais, estandarte arestora dos proxectos que outorgan visibilidade ao labor da administración pública, e non da vontade do pobo. A carencia de conexión real co social foi e é garantía da precariedade e inestabilidade do evento.

5.11. A CIDADE INTERPRETADA (2010). SANTIAGO DE COMPOSTELA

A segunda edición da proposta *A cidade interpretada*, comisariada por Pablo Fanego, tivo lugar no 2010 seguindo a fórmula da edición do 2006. Desta volta, materializouse grazas á colaboración existente entre o Xacobeo 2010, o Centro Galego de Arte Contemporánea e a Concellería de Cultura de Santiago de Compostela. Nela, diferentes artistas interviñeron de forma específica a capital, coma na edición do 2006, de xeito temporal, para facer reflexionar ao espectador sobre a súa presenza no espazo público.



Santiago, Rubén (2010) *Cálculo A cidade interpretada CGAG*. Santiago de Compostela. Pablo Fanego.

En canto á conexión das obras co espazo público, observamos como hai catro temáticas recorrentes: vida privada, identidade, economía e política. Michael Stevenson, interveu o primeiro dos patios da Facultade de Económicas, cun cultivo de millo coma se fose arrasado por algún elemento externo; mentres que no segundo patio situou un acuario seco para exemplificar o concepto económico *vacancy chain*¹⁰⁵, empregando ao cangrexo ermitán, onde cada vez que crece ocupa cunchas de maior tamaño, abandonando a anterior; e no terceiro patio, amósase o modelo de libre mercado a través da historia do descubrimento da illa de Juan Fernández nos Mares do Sur do século XVI¹⁰⁶. No derradeiro patio, tamén instalou unha caseta con libros pertencentes a Manfred Gnädinger, Man de Camelle, *outsider* afastado das leis do mercado.

*Cálculo*¹⁰⁷, de Rubén Santiago, afondou na vida privada. Infiltrouse no cotiá coa intervención, conectando a rede de canalizacións de auga da cidade, co soto do CGAG. Así, resaltou un elemento habitual usualmente non visible, ao modificar levemente a proporción das substancias químicas necesarias para a potabilización das augas de consumo corrente. O comisario interpreta a obra como xeradora dun

¹⁰⁵ As cadeas de vacantes, ou de oportunidades, defínense coma unha estrutura social de redistribución de recursos entre os membros dunha comunidade, na que a primeira persoa que recibe un recurso, deixa a súa unidade libre ao seguinte da cadea, e así, sucesivamente.

¹⁰⁶ Nela, os españois soltaron cabras ceibes para aprovisionarse de comida, mais cando descubriron que tamén o facían os ingleses, decidiron liberar cans. Tras a selección natural, so sobreviviron os cans mais salvaxes e as cabras máis veloces e áxiles, que se refuxiaron nos acantilados.

¹⁰⁷ O punto de partida da súa intervención no centro atópase na propia materialidade do edificio deseñado por Alvaro Siza e a historia da súa contorna: a localización do museo sobre un terreo rico en mananciais, antigamente ocupado pola horta do mosteiro de Bonaval.

certo momento de inquedanza arredor dun dos servizos públicos básicos, así como suscitar unha reflexión sobre aquelas estruturas de socialización que non vemos [...] Explora a natureza do museo como un medio que articula subxectividades e capital inmaterial e reflicte a comunidade de usuarios que o definen. A súa intervención incide sobre o espazo do museo tanto nun plano físico —determinado pola xeografía, a arquitectura e o urbanismo— como conceptual, entendendo o museo como unha institución central na tarefa de recoñecer o presente e moldear o futuro a través da experiencia e a memoria. (Fanego 2010)

Á idea da construción da identidade dun lugar alude Andreas Fogarasi, *con Building, Desmantling*, e como está suxeita ao dinamismo e á transformación, debido á presenza de diversos intereses. Asemade, focaliza a problemática sobre a conversión das cidades seguindo o desenvolvemento do turismo global. Mircea Cantor en *Which Light Kills You?*, realiza unha intervención na que varias esculturas forman un conxunto que simboliza a luz vital: cunha estrela tridimensional de madeira, unha lucerna de grandes dimensións en terracota, cun motivo no que se representa dobre hélice do ADN, alegoría da vida, e un cadafalso. Simboliza a nosa identidade primixénea, en relación á luz e o divino, e á identidade construída, en relación ao progreso tecnolóxico da civilización. Asemade, *Stoning*, de Latifa Echakhch (Kamel Mennour 2022), reflicte unha crúa identidade cultural, que xustifica á lapidación. Coas pedras, de aparencia natural e que en primeiro termo son unha reminiscencia do pasado acibecheiro do lugar, amosa a persistencia desta tradición

só propia daqueles países musulmáns nos que se aplica a sharia, a súa orixe é en realidade xudía e de feito existen numerosas pasaxes na propia Biblia que se refiren a ela. Stoning é una obra que xera varios contrasentidos. Por unha banda, a súa elegante formalización contrasta coa violencia da realidade que presenta. Por outra, o carácter labrado das pezas resáltaas como artefactos culturais e equipáraas ás formas escultóricas dunha cidade histórica como Santiago de Compostela. (Fanego 2010)

Á política fai referencia Daniel Korr, coa súa intervención fotográfica nas diferentes fachadas do Toural, *Zoom in, Zoom out*. Nela, aproxímase progresivamente ao Atlas do Toural, imaxe terreal, dende a imaxe dunha galaxia, a bóveda celeste, en alusión a que o Atlas é o que soporta o firmamento sobre as súas costas. É unha dobre secuencia fotográfica na que reflexiona sobre a construción política do mundo. A súa viaxe reflicte como idea de unión, como o concepto de eixe ou aliado, son empregados no turbulento e global presente, e “nunha cidade que é meta de peregrinos procedentes dunha gran diversidade de países, na que é frecuente a apelación simbólica á cidadanía a través de conceptos e metáforas que non revelan senón unha interpretación política do espazo” (Fanego 2010). Aínda que outra das súas lecturas alude ao concepto de identidade a nivel de especie, e mesmo ao de ámbito privado. As imaxes condúcenos á pregunta da orixe do

universo, á posible idea da existencia dunha divindade, e como hoxe en día as crenzas se viron sometidas ao ámbito privado, asolagadas polo papel da ciencia (Fanego 2010).

O conxunto de intervencións do proxecto proporciona diferentes reflexións, que conectan fisicamente co lugar en moitas ocasións como escusa para sacar á luz temas conceptuais globais, de necesaria interpretación dende a perspectiva local, coma é o caso da obra de Latifa Echakhch. Ademais das ideas de economía, política, identidade, e vida privada, segue a ter presenza de fondo o turismo, tan presente na imaxe-marca de Compostela. En *Which Light Kills You?*, de Mircea Cantor, observamos como a súa situación, onde se sitúa a cociña económica, é unha fuxida ao turismo da cidade para atopar a identidade primixénea. Facendo unha analoxía entre esta obra e outros grandes proxectos coma *Galicia. Terra Única*, observamos como este se centra na revisión da perspectiva da cidade, sen pretenden a potencia visual das obras, senón a vontade reflexiva das mesmas para a construción de espazo público. Un número reducido de artistas interveñen a cidade, situándose nela, pasando tempo na mesma, proxectando a súa bagaxe sobre a mesma, para levar a cabo de forma pausada e controlada un desenvolvemento argumental e discursivo das pezas. Pola contra, en *Galicia. Terra Única*, prodúcese unha antítese conceptual, xa que tivo lugar unha ampla selección de artistas, os cales en moitos casos situaron sobre a cidade obra xa feita, completamente inconexa, a modo das *Plop Sculptures* (Zebracki e Palmer 2017).

5.12. DERRUBANDO MUROS (2013-2019). CARBALLO

Derrubando Muros con pintura é un proxecto que abrangue todas as manifestacións artísticas, polo xeral vencelladas á pintura mural, que ten ao Concello de Carballo como organismo responsable e organizador, que contribuíu á renovación estética do lugar, por medio da creación de novas imaxes que contrastan coa desleixada arquitectura da vila. Ademais das actuacións plásticas sobre as edificacións, organizase dende o 2015 o *Rexenera Fest*¹⁰⁸, o cal, dentro do marco de *Derrubando Muros*, aséntase coma o Festival Internacional de Arte Pública de Carballo, reunindo cada ano a artistas locais en internacionais que en cada edición actúan de forma simultánea en varias situacións. Ademais, dentro do *Rexenera Fest*, existen outras actividades que se desenvolven de xeito paralelo, coma talleres, conferencias, un roteiro polas creacións de edicións anteriores, ou mesmo concertos. Ambas, como xa se mencionou no apartado 5.9., foron herdeiras do modelo organizativo que Mutantes Creativos crearon no Concello de Ordes, extrapolado ao contexto da zona. Ao final de cada edición, realízase unha visita guiada polas novas intervencións, e un percorrido polas creacións máis salientables de edicións anteriores.

Derrubando Muros naceu coa intención de mellorar a estética da cidade, “derrubar o feísmo” para incentivar á mellora da imaxe de Carballo con novos espazos de cores e vangarda, unha vila moi afectada, dende os anos sesenta, polo crecemento desordeado e carente de planificación

¹⁰⁸ O *Rexenera Fest* celébrase en xuño de cada ano.

urbanística. Mais o programa non é só de corte superficial, senón que pretendían unha mellora real da veciñanza do lugar, creando contornas atractivas para a vida na vila e para o comercio.

Contra o horror urbanístico, un museo de balde sen paredes nin teito, a ceo aberto; un laboratorio de expresión, un instrumento de interacción sen intermediarios nunha sociedade que descobre que as regras de comunicación cambiaron. Contra a mediocridade da arquitectura que estraga o seu contorno, a rúa e a parede como un gran lenzo rexenerador. [...] A aposta de Carballo contra o feísmo (contra os déficits institucionais herdados e contra os efectos devastadores, para as áreas públicas, das políticas tradicionais) chámase *Derrubando Muros con Pintura e Rexenera Fest*. Necesidade de actuar para rehabilitar ou para (re)afirmarse como cidadán, simple busca de satisfacción persoal ou de realización individual, posibilidade de transmitir sen censura calquera mensaxe, compromiso político (mesmo activismo) ou ético (pero sempre estético), involucrar os cidadáns para construír espazos de participación. (Chapela 2016, 11-12)

É unha aposta pola cultura que contribuiría á mellora da autoestima do propio pobo, e que de xeito colateral atraería turistas interesados nas novas expresións culturais. Grazas a *Derrubando Muros*, artistas de calado internacional interviron nas paredes da vila, integrando novas perspectivas, que calarían no imaxinario colectivo. Así, este tipo de intervencións aparecen coma o perfecto aliado das políticas de promoción das cidade (Miller e Yúdice 2004). Buscouse dar cor a espazos grises, feridas do tecido urbano, para obter unha imaxe máis innovadora e vanguardista (Concello de Ordes, 2022). Un recurso co que situar a Carballo no mapa da arte contemporánea.



Venanzi, Roberta; Freire, Paula. (2013). *O Carballo*. Derrubando Muros con pintura. Carballo. Web de Derrubando Muros.

A primeira intervención foi da man de Roberta Venanzi e Paula Freira, quen coordinaron e inauguraron o proxecto no 2013, cun mural nunha medianeira dun edificio vello na rúa do Sol.

Querían conseguir un resultado que se identificase de modo doado co pobo. Que o puidésemos sentir como próximo, e que non resultase agresivo. Por iso, decidiron comezar con humildade, non no centro do núcleo urbano, senón polo barrios que lle dan entrada. O mural da rúa do Sol representa a vexetación carballesa e ten no seu centro unha folla de carballo. Recibe así ao visitante que chegue ao pobo de Compostela, Fisterra ou Ordes, cun saúdo cheo de cor e de positividade. (Oficina de turismo de Carballo 2021)

Así, durante a realización das pinturas murais, os veciños de Carballo puideron achegarse para contemplar a destreza dos artistas e observar a consecución de cada proceso. É un xeito de facer partícipe á cidadanía, de que teña presente o esforzo que leva realizalas, de integrala no proxecto, para que o sinta coma algo positivo para a súa vila. Das edicións do 2013, 2014 e 2015, os artistas participantes¹⁰⁹ amosan unha completa heteroxeneidade, dende a abstracción xeométrica de Roberna Venanzi, quen pintou con cores primarias e figuras xeométricas os módulos da estación de autobuses, na rúa do Arcebispo Romero Lema, pasando polas con pinturas murais que se moven no figurativo entre os motivos infantís cheos de cores de Lidia Cambón e Andrés Andrade, que pintaron a fachada da escola unitaria de Arrabales, no barrio da Milagrosa. No mesmo lugar, Cristina Castro realizaría outro mural tamén con motivos semellantes, onde unha nena fai pompas de xabón, que se elevan ata o ceo con bolboretas no interior. Na ludoteca de Susana Llorente e Carlos Fernández pintaron unha carapuchiña empoderada cunha careta de lobo, facéndose a feroz, ata o extremo onde hai unha coidada figuración, como acontece na creación de Aryz.

Obsérvase unha oscilación entre o minimalismo de liñas sinxelas de Lola Oviedo, a cal pinta un mural que representa a vida da costa carballesa dende un mirador, no que se ve o porto de Malpica, a lagoa de Baldaio con forma de peixe e Caión, o seu lugar de nacemento; e o barroquismo surrealista da escena de Dulk.

Mesmo en moitas ocasións, a propia natureza da fachada foi integrada na estética da obra, coma foi o caso de Paula Freire quen realizou un mural entre a primavera e o verán do 2014 nun edificio da zona de Catro Portas, no que conseguiu integrar as manchas de humidade do mural na propia obra, e incluso os anuncios publicitarios que permanecían na parede da vivenda; a obra de

¹⁰⁹ Paula Freire e Roberta Venanzi (2013); Alita (2014). Ataracido (2014); Carlos Fernández & Susana Llorente (2014); Cristina Castro (2014); Elin Kawa (2014); Emi de las Heras (2014-2015); Emil de las Heras (2014); Isa Fernández (2014); Laura Tova. (2014); Lidia Cambón (2014); Mon Lendoiro. De camino vou (2014); Mou. (2014); Nana (2014); Paula Fraile (2014); Roberta Venanzi. (2014); Samia Sing (2014); Santi Picos (2014); Sokram (2014); Alita (2015); Cristina Castro. (2015); Emi de las Heras (2015); Eva Facal (2015); Laura Tova (2015); Lola Oviedo (2015); O'Mighelo (2015); Rakele (2015). No *Rexenera Fest* (2015); Aryz; Dulk; Miguel Peralta; Bordalo II e Pixel Pancho.

Laura Troya, na rúa Vila de Noia 13, que destaca pola súa narratividade, conformada por un oso branco que asemella saír da parede, cun frondoso bosque xeométrico e un río. Foi pintado sen branquear previamente o muro, aproveitando todos os contrastes e matices da mesma. De feito, coma unha sorte de exercicio cubista, no mural aparece madeira, situada nun dos elementos narrativos da obra.

No *Derrubando Muros* observamos artistas que se adecúan ao lugar onde interviron, coma os murais da escola unitaria de Lidia Cambón, Andrés Andrade e Cristina Castro, e pezas que aproveitan o muro como lenzo, mais están desconectadas da contorna, coma a obra do portugués Bórdalo II, a cal pertence a unha serie propia de intervencións que vai realizando en diferentes encraves. Destacan nas intervencións a temática da natureza, en referencia á flora: co inaugural carballo de Paula Freire e Roberta Venanzi, á fauna, na escola da Pacita, onde a nipona Elin Kawa pintou un mural cun cervo como elemento central, con cores vivas e contrastadas. Mais no *Derrubando Muros* a simbología marítima é a que asolaga ás demais, xa que o Concello pertence á Costa da Morte. Emi de las Heras, pinta unha obra xeométrica e chea de cor, que representa o anoitecer dunha paisaxe marítima sobre fondo negro na fachada do IES Alfredo Brañas. Un dos artistas locais, Santi Picos, pintou na enorme parede da escola Leu, unha gran caracola, evocadora dos ventos do mar. Mou, de Desordes Creativas, creou un enorme buzo con graffiti un mural na esquina entre a Avenida das Flores e a rúa Fábrica. Tamén, Diana Rodeiro, “Nana”, pinta o mural número 20 de Derrubando Muros, onde destacan unha atractiva mirada e a expresividade da auga. Rachele Cavallo, unha artista italiano-galega, nunha das paredes do CEIP Bergantiños, realiza un mural con seres mitolóxicos acuáticos, coma as sereas ou polbos xigantes, nun paisaxe ao amencer que recorda aos da costa da Morte, mais cunha estética infantil.



No 2015 volve repetir participación a artista Cristina Castro, desta vez no CEIP San Luis Romero. Emprega de novo unha estética infantil, onde describe unha escea submarina. Tamén repite participación Alejandra Martínez, nunha parede contigua a súa anterior intervención, no pavillón, onde plasma unha escena marítima (xa non de bosque), cun sereo como protagonista. Laura Tova materializou con pintura as marismas de Baldaio, nunha parede do CEIP Hogar (Imx. 16.), coa intención de dar a coñecer o seu valor coma paisaxe natural, xa que foi recoñecida como Red Natura e área ZEPA, polo seu valor ornitológico.

Por outra banda, contrasta a creación de Shamia Singh, quen en vez de pintar un mural deixou para a mostra unha iniciativa participativa virtual, un *blog*, (Singh 2015) que recolle diferentes recordos das persoas de Carballo. Non actuou sobre o terreo, mais si creou unha plataforma para que os habitantes da vila desen visibilidade ás súas vivencias e experiencias con respecto ao evento.

En canto á temática do *Rexenera Fest*, tampouco se aprecia un fío argumental, cada artista actuou seguindo a súa vontade, xa que nos atopamos unha crítica á sociedade de consumo, revisións feministas das tradicións locais, compromiso co medioambiente, búsqueda no interior e ética animal. O portugués Bordalo II, realiza con materiais de desleixo, un enorme gusano a partires de pezas dun coche, na parede do edificio Fórum. Esta peza de arte povera forma parte da súa serie de obras *Big trash animals*. Como amosa o seu xeito de actuar, a súa obra é unha crítica á sociedade que consumo, xeradora de moreas de residuos que forman montañas sen cesar. Nómada inspirouse na lenda da Pedra da Moura de Aldemunde, segundo a cal as pedras do dolmen foron cargadas por unha moura, conectando así coa tradición clásica de moitas zonas atlánticas onde se recorda ás moursas como construtoras dos megálitos. Pola súa calidade pictórica destaca a obra de Dulk, chea de cor e con tintes infantís e surrealistas, repletos de natureza, que alberga unha mensaxe de compromiso co medioambiente.

Arys creou “Dualidade”, unha extensa obra entre as tres paredes do Fórum, que recolle ao espectador, entre as súas cores pastel e enormes figuras. Non busca que a súa obra destaque no entorno, senón que pretende que se integre nel, obrigando ao espectador a saír do seu medio para buscala e realizar unha introspección na mesma. Por último, un dos murais máis nomeados polos seus habitantes, o de Pixel Pancho, destaca pola presenza de tres porcos, como unha transfiguración do animal nunha sorte de animal mecánico, para constituír unha crítica á deshumanización da industria agroalimentaria, e ás carencias éticas existentes no maltrato dos animais, os cales son observados exclusivamente dende unha óptica produtiva.

Sen dúbida, todas as propostas contribuíron a dar unha nova identidade á negativizada imaxe de Carballo, tanto para o exterior, xa que se asocia directamente coa etiqueta de arte urbana, o que se ve reflectido no fervente turismo que acolle, como para o interior, xa que cambiou a percepción que os propios cidadáns tiñan da súa vila, enchendo de cor de significado as fachadas da mesma. Así, non só constituíron manifestacións estéticas, senón tamén éticas, xa que apela á «*street art* da reflexión social, da crítica política e da loita cidadá para darlle outro significado ao espazo público

foxe das dinámicas das elites» (Chapela 2016, 11-12). Eles mesmos poden participar en talleres e clases mestras, escoitar conferencias e concertos de música experimental. É unha aposta pola posta en valor do lugar, con fins turísticos colaterais. Como aconteceu en Ordes, a implantación deste evento non foi unha medida que dese prioridade á necesaria conservación do patrimonial, senón que axudou a aumentar a atmosfera que se respira na vila, e a incrementar os números do turismo. A iniciativa contribuiría a que os carballeses melloraran a súa propia autoestima como comunidade, ao convertérense en referente, xa que foron atraídos á mesma numerosos interesados nestas expresións culturais contemporáneas.

5.13. *ON THE ROAD* (2014). SANTIAGO DE COMPOSTELA

A exposición *On the Road*, a cal tivo lugar no Pazo de Xelmírez, no Parque e Igrexa de Santo Domingo de Bonaval, Hostal dos Reis Católicos e a praza do Obradoiro, foi organizada por Gloria Moure, baixo o encargo da Concellería de Turismo da Xunta de Galicia. Contou coa participación de 35 artistas¹¹⁰, os cales participaron con 44 obras¹¹¹, intervencións, instalación, esculturas, pinturas, fotografías e vídeos, coa disposición orixinaria de reflexionar acerca da suposta viaxe que San Francisco de Asís realizara a Compostela, xa fai oito séculos, e o papel que as súas ideas tiveron e teñen na nosa cultura.

A Administración necesitaba ese ano, sen Xacobeo, un evento “con repercusión internacional”, como pediu expresamente o presidente á comisaria. Para seguir promocionando o Camiño de Santiago, acoplouse a figura de Francisco de Asís ao proxecto e a súa imaxinada peregrinación á cidade. [...] Non houbo limitacións orzamentais¹¹².

Mesturáronse tradición e contemporaneidade, nun proxecto que non ilustra a imaxe de San Francisco, senón que comprende obra de artistas de renome internacional, debido ao cuantioso orzamento do que dispoñían, sostida polas verbas de Gloria Moure. Estas, outorgan sentido á

¹¹⁰ Francis Alys, Jorge Barbi, Christian Boltanski, Tacita Deán, Jimmie Durham, Guillermo Faivovich, Nicolás Goldberg, Richard Long, Perejaume, Lawrence Weiner, Jannis Kounellis, Anthony McCall, Giuseppe Penone, Giovanni Anselmo, Janet Cardiff, George Bures Miller, João María Gusmao, Pedro Paiva, Roni Horn, Annika Kahrs, Amar Kanwar, Antón Lamazares e Caio Reisewitz

¹¹¹ As institucións e colección privadas que cederon obra para a mostra foron: «Archiv Block, Banca Popolare di Bergamo, Centro Galego de Arte Contemporánea, Colección Mimi & Filiep Libeert, Colección Telefónica, Colección Mr. and Mrs. Winter, Electronic Arts Intermix, Estate Marcel Broodthaers, Fondazione Alighiero e Boetti, Fundació Antoni Tàpies, Fundació Espai Poble Nou, Fundado de Serralves, Galería Joan Prats, Galería Principal Art, Galerie Hauser & Wirth, Galerie Nusser & Baumgart, Herning Museum of Contemporary Art, Kolumba. Art Museum of Archdiocese, Kunsthalle Bremen, Marian Goodman Gallery, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Museum für Moderne Kunst Frankfurt, Produzentengalerie, Prometeogallery, Sammlung Goetz, Sean Kelly Gallery, The Félix Gonzalez-Torres Foundation, Walker Art Center e Yves Klein Foundation» (Moure 2014).

¹¹² Entrevista persoal realizada a Jorge Barbi o 12 de maio de 2022

exposición propoñendo un percorrido novo a través de artistas que nos fagan ver dun xeito diferente o noso presente, por medio dos valores franciscanos que el edificou, e a idea de viaxe.

A comisaria elaborou un discurso a partir de San Francisco, acentuando valores como a austeridade, o camiñar, o itinerario e o respecto aos animais.

A figura de San Francisco estivo vencellada á expresión artística dende o século XIII, cando Giotto escenifica a súa vida a través dos frescos da Basílica de Asís. Pero *On the Road* afástase da representación na historia da imaxe do santo para reivindicar a actualidade do seu modo de ver a vida. E o fai propoñendo “un camiño de experiencia, un itinerario polas ideas que subxacen á súa actitude; a dignidade da pobreza, a condición paisaxística como condición humana, a preservación da natureza, o camiñar como vía de coñecemento ou a revalorización do coñecemento sensible fronte á hexemonía da razón puramente instrumental. (Dopico 2014)

Unha viaxe, como a que el mesmo fixo a Compostela para deixar pegada nela, na que reivindicou os valores da tolerancia a través de camiñar e coñecer, o amor á preservación da natureza ou á solidariedade e á dignidade humana da pobreza. Posuía unha concepción do mundo global, continxente, onde o ser humano incide na paisaxe, na natureza. E para iso, hai que desprazarse, ser nómade e buscar no camiño unha vía de coñecemento, de experiencia. Camiñaba a ningures, peregrinaba para perderse, e paradoxicamente era o momento no que atopaba o seu lugar. Este percorrer o camiño cheo de valores, apréciase nalgunha das obras realizadas. Abraza á pobreza por considerala a única forma de loitar contra a falta de experiencias, tanto a nivel humano e espiritual. Por outra banda, o investimento da exposición, derivado de turismo, non de cultura, definiuse por moreas de cartos públicos, creando unha contradición que xoga en contra da seriedade da mostra.

Hai unha maior presenza de obra en interiores e unha heteroxeneidade na concepción das mesmas, xa que se mesturaron as obras xa realizadas, de autores que ían dar renome á mostra, con obras *site-especific* pensadas para a mesma. Dentro das intervencións realizadas no marco deste proxecto, as únicas que conectan co espazo público foron: *No final do camiño*, Jorge Barbi, unha intervención no cemiterio de Bonaval, con pintura acrílica sobre os nichos, un atril e un panel indicador; *L'arbre aux voeux*, de Christian Boltanski, *Cántic*, de Perejaume, na que mistura a poética do franciscanismo, co casco histórico compostelán; e *After, here & there*, de Lawrence Weiner, conformada por unha serie de textos situados na fachada do Obradoiro do Hostal dos Reis Católicos, que modifica por completo o ambiente que o rodea, ao chamar a atención de xeito notorio polas súas vivas cores primarias, que destacan sobre o sombrío granito compostelano.

Podemos establecer dúas vías temáticas nas intervencións realizadas no espazo público: a idea de morte, amósana as obras de Jorge Barbi e Boltanski, e a incursión da linguaxe poética franciscana, en Perejaume e Lawrence Weiner.

Jorge Barbi realiza no Cemiterio de Bonaval, *O final do Camiño*, unha obra á que fai referencia á idea do desenlace físico do noso corpo. A elección do lugar estivo condicionada pola necesidade

de intervir en Bonaval, polo que dentro do recinto, elixiu o cemiterio. Fixo unha analoxía entre o camiño de Santiago e o noso percorrer vital. Así, por medio das cores, indican as diferencias en canto as adscricións relixiosas existentes entre os falecidos dispostos no lugar, no antigo Camposanto. Pódese observar as crenzas relixiosas existentes, moi afastadas da homoxeneidade suposta para a cidade. Converteuno nun lugar de “configuración das contradicións das normas establecidas” (Fanego 2010, 17).



Barbi, Jorge. (2014) *No final do camiño*. On the Road. Santiago de Compostela. Pablo Fanego.

A idea de morte, da esencia efémera da vida tamén se aprecia en Boltanski: “define a vida coma o único modo posible, xa que so recoñecendo a efémera consistencia, es capaz de atopar a grandeza nela e na súa esencia sagrada” (Fanego 2010, 18). Esta natureza efémera e artificial, reflíctena as prendas de roupa colgadas dunha árbore (Imx. 17.), as cales representan o sublime da natureza.

Perejaume, en *Cántic* (Imx. 18.), mestura a poética do franciscanismo, co casco histórico compostelán. A obra coral, unha instalación sonora, que realiza é un conxunto de 312 sílabas do Cántico de Francisco de Asís, en umbro, interpretadas nun so golpe de voz. “A obra coral é unha articulación entre forma e tempo que se fai patente a través da unión da dinámica das sílabas co devir existencial e coa súa presenza corpórea” (Fanego 2010,19). A forma das palabras esvaécese ao estar sometidas a un breve intervalo de tempo, no que as curtas sílabas se fusionan ao unísono a través da realidade corpórea dos 312 integrantes do coro. Por medio de voluntarios, crea ruído a partir da entoación simultánea das diferentes notas. O golpe de son

o aspecto dunha determinada unidade de arquivo, de condensación, de compactación, pero aereamente desprotexido, rodeada de olvido e definitivamente perdida se non a repetimos. Prestade oídos onde sexa e poderedes percibir a sución continuada dunha obra humana no esquecemento. Algunhas obras acadan unha duración extraordinaria, pero eterna non hai ninguna. O esquecemento é fértil, estercolado das obras con que se nutre. Moi probablemente o que nos conmove do golpe do son coral é esta sospeita de esterco. O

silencio que segue tamén é franciscano. Intentamos encontrar unha representación escrita do son resultante: sobreimpresas, as 312 sílabas do Cántico debuxan a grafía que vemos na páxina da dereita. Unha vez máis, o silencio que segue volve ser franciscano. (Fanego 2010, 145)

Como acontece noutras obras de Perejaume, o autor reflexiona sobre o propio concepto de arte, a música neste caso, dende a ironía. A intervención de Lawrence Weiner, *After, here & there* (2014), emprega a linguaxe para transformar o entorno no que expón. A súa intervención no Hostal dos Reis Católicos, destaca para facer reflexionar aos espectadores. Dispuxo sobre a fachada as dualidades de palabras en inglés e galego, Despois-*After*, Aquí-*Here*, e-& e Alí-*There*, en azul-vermello, destacando en amarelo as confluencias entre ambos. Explica que en San Francisco hai “un concepto do descoñecido que non augura temor se non asombro. É ese asombro o que eu propoño. Na súa simplicidade a obra encaixa perfectamente na praza» (Fanego 2010, 204).

Este proxecto foi moi contestado “pola dotación económica empregada pola Xunta, que segundo as críticas, tería mellor destino noutros centros culturais galegos con precariedade orzamental”¹¹³. Ademais das opinións contrarias ao proxecto polo xeral, tamén existiron críticas contra obras concretas, froito do descoñecemento formal e conceptual das pezas, como á intervención de Jorge Barbi:

En relación co meu traballo houbo unha desafortunada reacción negativa por parte dos membros do Colexio de Arquitectos, que crían que o cambio de cor nos nichos non era definitivo. A secretaria do Colexio chegou a escribirme escandalizada sen entender que a miña intención era artística e non estética, incluso acusoume de non ter piedade e de ofender aos familiares dos defuntos que albergara o cemiterio, agora desacralizado e baleiro. Un dos pintores dos nichos tivera ao seu avó alí enterrado, e desfrutou, como el dixo: “alegrando o espazo”¹¹⁴.

Tendo realizado un percorrido polas catro intervencións realizadas no espazo público da mesma, podemos afirmar que o discurso da viaxe e do franciscanismo, está presente nestas catro obras realizadas no espazo público. A pesares das críticas recibidas, as obras *site-specific* aquí estudadas, si teñen en conta o lugar onde se encadran e o discurso xeral da exposición.

5.14. 25N COMPOSTELA EN NEGRO (2015). SANTIAGO DE COMPOSTELA

No ano 2015, Uqui Permui¹¹⁵ diseña unha acción contra a violencia de xénero, posta en marcha poloo Concello de Santiago: *Compostela en Negro*, para destacar e concienciar sobre esta problemática social. Nace dun encargo de Marta Lois, concelleira de igualdade nese momento por

¹¹³ Entrevista persoal realizada a Jorge Barbi o 12 de maio de 2022

¹¹⁴ Entrevista persoal realizada a Jorge Barbi o 12 de maio de 2022

¹¹⁵ Entrevista persoal vía mail realizada a Uqui Permui o 20 de xuño de 2022.

Compostela Aberta. O concello tiña a vontade de poñer en marcha unha acción para o 25N, que implicara aos establecementos de Santiago, abrindo a política á participación cidadá. Para iso, Uqui Permui, xunto coa concelleira de igualdade, Natalia Paleo, tamén do concello e Lucía Canoura, a organizadora técnica, estableceron un equipo para poñer en marcha o proxecto¹¹⁶.

“Na última década, 655 mulleres foron vítimas mortais da violencia de xénero en España, case o 63% en situación de convivencia co agresor. Segundo datos da Macroenquisa de Violencia contra a Muller 2015 case 3 de cada 10 mulleres maiores de 16 anos declaran ter sido vítimas de violencia física ou sexual nos últimos 12 meses, 4 se falamos da media da Unión Europea. [...] Xunto á normativa internacional e europea en materia de prevención e tratamento da violencia de xénero, no ano 2004 o goberno español aprobou a Lei Orgánica 1/2004, de 28 de decembro, de Medidas de Protección Integral contra a Violencia de Xénero. Do mesmo xeito, desde o 2007 en Galicia, contamos coa Lei 11/2007, do 27 de xullo, para a prevención e o tratamento integral da violencia de xénero. Ámbalas dúas recollen unha clara vontade de apostar por programas de prevención e campañas de sensibilización que contribúan a mudar os estereotipos sexistas e a rexeitar todas as formas de violencia de xénero” (Permui 2015, 4).

Tivo como principal obxectivo, a sensibilización da veciñanza de Compostela, de facer ver que a violencia contra as mulleres é un problema social que atinxe a todo o mundo¹¹⁷. A necesidade de facer visible o rexeito cidadáns a este tipo de comportamentos, levou a que establecementos comerciais e institucións de Compostela se vestisen de negro para denunciar calquera tipo de violencia contra as mulleres. Xa no 2014, 3 de cada 10 mulleres declararon ter sido vítimas de violencia física ou sexual.

Por mor destas cifras, o Concello de Santiago de Compostela promocionou a campaña *Compostela en Negro*, para manifestarse en contra de todas as formas de violencia contra as mulleres. Rexeitalas para tratar de conciencialas acerca da desigualdade que isto supón. Así, colocou o tema na primeira orde das institucións, medios e en primeira plana do espazo público¹¹⁸. A campaña non consistiu en tinguir

un comercio ou un espazo de traballo de negro, a acción da campaña realmente comeza cando entra alguén na tenda e pregunta: e logo, por que tinguiches de negro o escaparate? Ou se propoña... Ademais de poñelo de negro, por que non facemos

¹¹⁶ Entrevista persoal vía mail realizada a Uqui Permui o 20 de xuño de 2022.

¹¹⁷ Entrevista persoal vía mail realizada a Uqui Permui o 20 de xuño de 2022.

¹¹⁸ «O vídeo-anuncio recolle o relato da acción: o momento da instalación dos escaparates, o resultado final e a repercusión da xente na rúa. É especialmente emocionante ver aos diversos establecementos, dende as grandes superficies ata os pequenos comercios, traballar nunha causa común. A campaña chegou de maneira notable, e así se recolle nos cinco minutos desta curta, que en poucos días acadou máis de 3.000 visualizacións en Youtube. Compostela en negro. Tempo: 6' (adaptación para as pantallas da Praza Roxa de 5'). Deseño e dirección: Uqui Permui. Cámaras: Jaime Pérez e Laura Vázquez. Música: Save' de Sharask. A Edición e produción: uqui.net. Licenza: Creative Commons» (Permui 2015, 15).

un taller no local para tratar o tema? Isto é o que a converte nunha acción transmedia, indo máis alá de fluír por diferentes soportes. Esa é a función de *En Negro Contra as Violencias*, intervir na cidadanía para deixar de ver de forma ‘normalizada’ algo que non o é. (Caruncho 2020)

O tema aínda é preocupante arestora, polo que a estética desta acción, aínda a vemos presente en moitos locais da cidade (Imx. 19.). Ademais, a sostenibilidade do deseño ao longo do tempo, é mostra da boa acollida da imaxe da campaña. Esta é mostra da estetización do disenso¹¹⁹, e conecta coa crecente sensibilidade da cidadanía. Lanzouse o 25 N, día internacional contra a violencia de xénero, ante a urxencia de tratar e visibilizar o tema, urxente pola súa natureza multidimensional, ao afectar ao físico, económico, psicolóxico, sexual, e mesmo á propia estrutura cultural da sociedade.

Tendo ao tecido comercial da capital galega como escaparate, e como destinataria á poboación local, máis de 140 locais¹²⁰ se sumaron á campaña 25 N Compostela en Negro. Foi presentada pola concelleira de Igualdade, Marta Lois. Durante a semana do 19 ao 25 de novembro, os comercios da cidade compostelá adheríronse á proposta e vestíronse de loito.

A dirección dos establecementos implicouse de xeito inmediato. A organización facilitaba diversos elementos, como as camisetas e rótulos, pero foron eles, os grandes e pequenos establecementos, quen crearon escaparates diversos e creativos, a acción afectou, en canto as persoas que acudían aos comercios, preguntaban por que estaban os manequíns de negro e os comerciantes respondían, aí empezaba a acción. Nese intercambiar experiencias, e posicionarse en contra das violencias machistas. Inspíreme nos proxectos transmedia –nese momento estaba empezando a investigar o que logo foi a tese de “prácticas de resistencia e narrativa transmedia”— onde o importante é que o público, neste caso os comercios, quixeran continuar o relato, para elo, enfoqueei a acción en que as persoas encargadas das tendas tiveran que cubrir o establecemento de negro, da maneira que cada quen quixese facelo¹²¹.

¹¹⁹ Conformidade entre as partes en disolver o contrato entre as mesmas, en referencia á cidadanía e o institucional.

¹²⁰ “Enviouse unha carta a todos os establecementos de Compostela, obtendo como resposta, o apoio de 150 comercios, con ese punto departida, realizamos unha rolda de prensa e activamos as redes sociais, así nunha semana duplicamos a cifra, chegando ao final á adhesión de 300 comercios e 26 axentes sociais. Neste proceso, foi moi importante explicar ben aos comerciantes a campaña e a súa participación, realizar un continuo asesoramento de dirección de arte durante o tempo que durou a campaña. Participaron comercios moi diversos, algúns non tiveron problema para a montaxe das tendas pero a outros tivemos que suxerir-lles propostas, así como coordinar as grandes cadeas como Inditex, que teñen na cidade máis de dez tendas, cada unha delas co seu propio equipo de escaparistas, pero ao mesmo tempo un eixo común. Para ter un seguimento do crecemento da campaña, contamos cun mapa de Google que nos permitiu ter sempre actualizados os establecementos e as entidades colaboradoras que se ían unindo, ademais de visualizar cara ao público a actividade da campaña. A destacar o apoio dos voluntarios da USC na labor de informadores e distribuidores do material, así como a labor de Lucia Canoura, como coordinadora. Máis alá das responsabilidades década unha, foi un exemplo de traballo en equipo ben coordinado” (Permui 2015,6)

¹²¹ Entrevista persoal vía mail realizada a Uqui Permui o 20 de xuño de 2022.

A intervención dá froitos cando o público se pregunta que é o que está a ver, cando conecta co significado da estética creada. Esta, confórmase por un triángulo branco, o símbolo da muller, sobre un fondo negro, símbolo do mundo opaco e do loito pola violencia de xénero, representando así un espazo branco, puro, transparente só reservado para a non violencia, un triángulo branco invertido que funciona como símbolo básico da muller. O símbolo branco, tamén está acompañado dunhas letras¹²² brancas cortadas, expresivas, aludindo á realidade rota, partida, das que a padecen, e que potencian a expresividade do conxunto, co lema “contra a violencia”. A falta de cores alude á tristeza da realidade, e o contraste entre ambos funciona como un reclamo para a vista, coa intención de que cale no máis fondo de Compostela.

As ferramentas creadas por Uqui Permui, contribúen a unir á sociedade na loita contra as violencias machistas. Dentro da mesma liña estética, moi clara e definida, a artista creou diferentes camisetas, chapas, identificadores, rótulos e lemas, para que as tendas as puidesen amosar nos seus escaparates. Foi unha campaña formulada dende unha mesma imaxe gráfica, convertida en icona, pola súa sinxeleza e forza visual.



Permui, Uqui. (2015) Compostela en Negro. Santiago de Compostela. Uqui Permui.

Tamén no espazo público, o concello de Pontevedra, no 2015, en paralelo á campaña compostelá, lanzou unha campaña na que reproduciron as denuncias presentadas por tres veciñas nos soportes publicitarios da cidade, así como mensaxes sexistas que serán emprazados nuns cubos da praza da

¹²² A tipografía empregada foi a Blender de Nik Thoenen, por posuir uns rasgos contundentes e duros.

Ferraría. Poñendo no espazo público casos reais, que visibilizan as situación denigrantes que viviron esas tres mulleres.

Despois da primeira campaña do 2015, onde se xuntaron 300 locais comerciais e colectivos, no 2016 comezaron a unirse os concellos, chegando a ter no 2018 102, ademais das Deputacións de A Coruña, Lugo e Pontevedra. No 2020, xa foron un total de 139 concellos e máis de 8.000 entidades colaboradoras en Galicia (Concello de Santiago 2022). Ademais, nos vindeiros anos celebraríanse xornadas, obradoiros e actividades coma as *Xornadas técnicas sobre delitos contra a integridade sexual*, no 2017, xunto con instalacións no espazo público coma: *Instalación itinerante do triángulo negro*, á disposición de todos os concellos que o quixeron solicitar, onde se invita a participar ao pobo para que escriba e comparta as súas historias de violencia machista. “Foi a campaña que abriu os telexornais o 25 de novembro de 2015, non só en Galicia senón na TV1 da televisión española. A repercusión foi tan importante que a acción foise replicando en practicamente todos os concellos de Galicia, cruzando a latinoamérica onde agora mesmo se está a aplicar en concellos como Morelia en México e outras comunidades de Costa Rica”¹²³.

Así, co obxectivo de tinguir de loito o maior número de escaparates da cidade de Compostela, Uqui Permui desenvolveu unha acción institucional que responde a un movemento artístico de escala internacional, que fuxe dos espazos especializados da arte, para entrar como acción implicada nas loitas sociais e políticas. Neste caso, o deseño e a campaña permiten crear redes de concienciación e implicación social, que contribúen á diminuír un problema de gran calado social.

Ao longo deste apartado, apreciamos como nas dispares iniciativas propostas polas administracións públicas, a arte ocupa un lugar de reclamo social, de rexeneración urbana, de rostro “apolíneo” das políticas culturais, e como medida paliativa para problemas sociais. Víronse potenciados en grande medida os eventos con intervencións específicas, tanto permanentes como efémeras, polo xeral ligadas a grandes orzamentos para a rexeneración urbana, ou por estaren ligadas aos orzamentos de macro-eventos turísticos ou celebracións, coma o Xacobeo. Buscouse a creación de medidas cunha gran carga visual e estética, percibibles pola cidadanía no seu espazo público diario.

¹²³ Entrevista persoal á autora. Realizada o 12/6/2022.

6. INTERVENCIÓNS CONCIBIDAS DENDE MUSEOS E UNIVERSIDADES

As intervencións nadas dende o eido museístico e universitario, foron xestadas seguindo tres tipoloxías diferentes: por unha banda, as Universidades mercan escultura que expoñen no espazo público, nos terreos da súa propiedade, como é o caso da Universidade de Santiago de Compostela, sendo pioneira a colección de arte da Facultade de Económicas; por outro lado, as Universidades e os colectivos conectan para desenvolver proxectos específicos, como vemos en *Enxertables, aparicións víricas no espazo público adulterado* (2006) de Ergoesfera e a ETSAC, ou *Chámalle X* (2004-2013), *Xornadas de arte de acción da Facultade de Belas Artes da Universidade de Vigo*; e por último, a realización de proxectos específicos por parte de Museos, coma no caso do CGAG, *Park up a building*, *Corpos de produción* (2002-2005), *A trama rururbana* (2006-2007) e *Intervención en Fontiñas* (2008). En todas elas fábase de como o urbanismo debe falar da idea do “outro” e da pluralidade de identidades, da creación de diálogo para a conexión cidadá, cuestións invisibles no frío urbanismo da máquina de habitar. Lonxe dos proxectos propostos polas corporacións públicas, as intervencións estudadas neste apartado reflicten aparicións no espazo público cunha maior carga conceptual, base conceptual común entre os participantes á hora de intervir, claridade e concreción na intención. Son intervencións de pequeno tamaño, opostas aos macroeventos da era Fraga.

No eido museístico, dende o CGAG, promóvense diferentes actuacións sobre a pel externa do edificio, e o espazo público da contorna do mesmo. Nas súas paredes, Vito Acconci realizou unha intervención: *Park up a building* (1996), que contaba con pasarelas transitables ascendentes, que conectaban o parque de Bonaval cun mirador disposto cara a zona vella, na fachada oposta ao convento. A intención era xerar novas perspectivas e alternativas por onde configurar outros espazos públicos de diálogo. O mesmo aconteceu no proxecto *Left for Tomorrow* de Apolonija Sustersic, que versaba sobre o xeito no que as políticas culturais configuran as nosas urbes. A autora realiza xunto a Carme Nogueira: *intervención específica no espazo dobre* no CGAG, no 2007, onde adaptaron o espazo inferior para realizar talleres e seminarios, un piso intermedio dedicado á lectura, e crearon una nova plataforma no exterior do edificio, habilitando a pasarela interior existente. Consequiron abrir un novo espazo público destinado ao intercambio de información, nunha cuberta do museo empregando materiais de construción.

Tamén no CGAG, coordinado por Maria Ruido e Uqui Permui, nace *Corpos de produción: miradas críticas e relatos feministas en torno aos suxeitos sexuais nos espazos públicos*, do 2002 ao 2005, con artistas invitados a investigar nun período de sete meses sobre un tema preparado e documentado en común, acerca da relación do corpo co espazo público. Neste tempo, elaboran imaxes de cartelería para ser instaladas como traballos publicitarios, como MUPIS (mobiliario urbano de publicidade integrada). Dentro do proxecto *A trama rururbana*, que dirixe Manuel Olveira, o cal posúe varias liñas de investigación co interese de analizar á paisaxe galega a través de diferentes exposicións, publicacións, mesas de traballo e intervencións no territorio enfocadas dende o urbanismo, a arte ou a xeografía, nace para o CGAG: *Nós Camiños*, de Carme Nogueira e María Lois, desenvolveuse no Cabral, en Vigo. Realizouse unha intervención *site-specific* no centro do barrio, a fábrica Álvarez de porcelana, lugar vertebrador de todos os elementos comunitarios do barrio, para recuperar a vida de barrio esquecida, ou descoñecida polos novos veciños do mesmo. Tamén para o CGAG, dentro do Seminario de Educación Artística e Cidadanía, Lara Almarcegui investiga lugares non ocupados, non civilizados, que están a piques de ser transformados, en *Intervención en Fontiñas* (2008).

Para o espazo Anexo do MARCO, Carlos Rodríguez-Méndez, ademais de *Columnas* (2004) e *Canal XIV* (2004-2005), non relevantes para o estudo que levamos a cabo, presentou unha serie de creacións e accións nas que busca apropiarse de espazos da cidade olívica, esculturas efémeras deseñadas e construídas na rúa con materiais *povera*: *Construír procesos* (2003-2005), e tamén *Traballos de fóra* (2004- 2005), performances onde se insire en buratos da cidade, capturados fotograficamente para ser amosados. De novo no espazo Anexo do MARCO, un lugar destacado ao verse dende a rúa, Rita Rodríguez decidiu crear unha instalación experimental de son, *De dentro de...* (2006), onde conecta a sala coa rúa. Fóra do espazo Anexo instalou unha serie de micrófonos e teclados para que o público puidese colaborar na obra. Así, conseguiu traspasar os lindes víteros do Museo, para contactar co exterior. A artistas, así, busca «conexiones entre xentes que son de ámbitos diferentes» (González 2019). Ademais, dende o Museo das Peregrinacións, tivo lugar, no ano 2001, a performance de Huan Zhang, *Pilgrimage to Santiago* (2001), realizada na Praza da Quintana de Santiago de Compostela. Esta, fusionou ideas occidentais sobre o concepto de viaxe iniciática, mesturadas con ideas do budismo.

Nunha colaboración entre o ámbito universitario e colectivos independentes, nace o *Festival de arte independente e novas tendencias de Pontevedra "IFI "* (2002; 2004), coa pretensión de converterse no festival de novas tendencias de referencia no noroeste peninsular, tendo como precedente o festival *Observatori* de Valencia, entre outros. O evento nace cando se unen ás experimentacións sonoras e visuais dos colectivos Sinsal, Flexo, materializadas antes no Vademecwm de Vigo, a delegación de alumnos da Facultade de Belas Artes, quen xa gozaban das estruturas internas creadas para levar a cabo as accións contra a LOU. Músicos e artistas integrarían os cartaces do festival, para sacar adiante novos achados a través da experimentación entre ambas

disciplinas. Contou en todas as súas edicións con instalacións, performances, cine, concertos, talleres, exposicións e conferencias.

Asemade, dende a Facultade de Belas Artes nacen as *Xornadas de Arte de Acción Chámalle X*. Nas súas X edicións, diferentes artistas internacionais e locais realizaron performances no espazo universitarios e no público. Ademais, realizáronse obras e proxectos en colaboración co CGAG e o MARCO. Por exemplo, na contorna do CGAG, dentro das III Xornadas de Arte de Acción, realizouse *Arte no Parque* (2006-2007), un programa de intervencións sobre o parque de Bonaval: performances, talleres e cine, inserido en lugares e contextos normalmente alleos ao mundo da arte, para dinamizar a relación entre o Museo e a súa contorna próxima. Interviron os artistas Roi Fernández, Silvia García e Miguel Bonneville. Unha acción destacada foi a desenrolada por Roi Fernández en Bonaval, “Dom[a]sticación” (2007), na que, vestido de camareiro, ofrece langostiños ao público, nun comedeiro para cans. Con ela, «trata esa relación case ritual que se da en torno á comida e ao excedente, é dicir, á abundancia, como fenómeno cultural propiamente galego» (Romaní, 2012).

Dende a ETSAC nace *Injertables, apariciones víricas no espazo público adulterado* (2006), da man do colectivo Ergosfera. Foi un taller de creación colectiva dunha semana de duración, na que se interveu de forma temporal e reversible o espazo público esquecido durante o verán do Campus de Elviña. Promovida polo CGAG, *A viaxe. Novas peregrinacións* (2007) amosa ao público novas perspectivas do concepto de camiño, para provocar nel unha visión que reflicte que ao movernos, ao camiñar, somos conscientes do lugar que ocupamos no mundo. Como afrontamos o que experimentamos nunha viaxe que metaforicamente tamén alude a un estado interior de aprendizaxe, e como vemos o que nos rodea, defínenos o modo no que nos construímos a nós mesmos. Así o amosan as intervencións, nadas dunha estreita colaboración entre os artistas, nas cales: Sophie Whettnall se achega á paisaxe natural, Ignacio Pérez-Jofre á paisaxe social e Gabriel Díaz á paisaxe espiritualizada.

Dende o MARCO, o Hacklab (2007), un Audio-laboratorio, transformou o espazo anexo por medio dunha instalación de instrumentos de escoita, nos laterais, con pezas sonoras ambientais de Vigo, un altavoz na fachada de cristal, xunto con diferentes rótulos de vinilo da mesma. Así, reflexionouse acerca dos paisaxes sonoros da cidade, mediante orellas alleas. Asemade, dende a mesma institución, na fachada posterior do MARCO, Azucena Vieites realizou unha pintada coa portada do libro “New Feminism” (Gržinić et al. 2007) e José Dávila, *Puntos de Econtro*, onde retirou as ventás e portas do Espazo Anexo para disolver a liña divisoria entre o espazo urbano e o museístico (Ante álvarez 2010).

6.1. PARK UP A BUILDING (1996). CGAG

O CGAG (Centro Galego de Arte Contemporánea) escolleu a Vito Acconci para materializar un proxecto de intervención na fachada, na que será a primeira retrospectiva da súa obra no Estado.

Dentro do marco da exposición *Living off the museum*, o artista realizou una instalación efémera no exterior do propio edificio, *Park up a building* (1996), con pasarelas transitables que trepaban a fachada (Imx. 20.), escapando así dos convencionalismos urbanos, buscando novas perspectivas, alternativas por onde transitar novos espazos públicos.



Acconci, Vito (1996) *Intervención na fachada do CGAG*. Santiago de Compostela. Gloria Moure.

O CGAG, inaugurado en 1993 e posto en funcionamento en 1994, baixo a dirección de Gloria Moure, consolidouse como centro creador e potenciador da contemporaneidade, en detrimento do Auditorio de Galicia. Foi froito das políticas culturais da era Fraga, iniciadas no ano da explosión do Xacobeo, en coincidencia coa inauguración do CGAG, onde os cartos públicos se destinaron á construción de arquitecturas culturais e á realización de grandes eventos, como Galicia no tempo (1991).

O interese pola socioloxía e a interacción entre cidadáns e arte vertebra a obra de Acconci, ademais das súas *Activities* (acción-actividades de duración determinada, en espazos públicos ou privados e non dirixidas a un público concreto) e as performances, onde incorpora á súa obra o concepto de *power field*, onde os espectadores se convirten nunha metáfora da sociedade e a acción levada a cabo, nun acto político. Nas súas performances, obsérvase como na interrelación do público e o privado a rixidez dos mesmos se dissolve mediante novas formulacións simbólicas do

espazo público, permitindo que as persoas o convertan en lugares de refuxio, íntimos, non despersonalizados.

En 1988, funda o estudo arquitectónico *Acconci Studio*, de onde nacen una serie de propostas que albiscan o futuro das nosas cidades. A finalidade do mesmo é deconstruír a idea de monumento, co fin de crear novos elementos da paisaxe pública que condensen a esencia do presente e clamen novas perspectivas futuras, dende un enfoque lúdico, de xogo. O estudo acadou recoñecemento internacional grazas a Murinsel, unha pasarela peatonal instalada nunha estrutura de aceiro que conecta as dúas beiras do río Mur en Graz, Austria. Aínda que a súa relación co eido arquitectónico nace en 1980, cando realiza *Instant House*, onde o espectador pode construír a súa propia arquitectura. Ofrece ao público actividades concretas, derivadas das súas performances, onde predomina a participación. Mais foi tras 1988, segundo Gloria Moure, cando muda definitivamente cara a paisaxe urbana. Ao introducirse

nese cúmulo de natureza e artificio en continua transformación que o espazo urbano significa, dende a óptica da paisaxe interactiva, profesar un tipo concreto de arte público e en consecuencia, asumir unha determinada posición do artista respecto ao que e ao como da súa interacción. Esixente consigo mesmo coma sempre. Acconci recoñece que por unha parte esa posición implica o abandono de todo o sistema de privilexios e de notoriedade adscrito ao círculo artístico, erixido solidamente pola modernidade como superestrutura social, porque a creación artística deixa de existir como algo acotado e separado das actividades vitais habituais- tratase de evitar que a arte se erixa como directora esteticista da vida e que, en cambio, se integre como función vital fundamenta, é dicir, a arte como a vida e non ao revés. Isto supón unha aceptación do anonimato e da ausencia, pero este requisito non é en absoluto incoherente en relación á esencia do feito creativo, pois este. Por definición, implica un baleirado absoluto da identidade cando é xenuino. (Moure 2001, 51).

As súas intervencións, realizadas entre a escultura e a arquitectura, amósannos espazos de intimidade, pretenden facernos ver como unha vivenda pode transformarse nunha máquina de habitar, de illamento, un espazo de poder, privado, que acaba coa idea do público e tamén coa de habitabilidade social. Busca deconstruír a idea de intimidade a través das súas intervencións no espazo urbano, que non se formulan cun significado previo, dun xeito illado e apriorístico, senón social, xa que se realizan en lugares que xa posuían un uso social, para rectificalos, propoñer novas perspectivas e crear novos espazos de diálogo, onde a xente poida “aparecer”, debater e xerar democracia. «A galería e o museo son lugares nos que a xente se reúne, estes espazos pódense empregar como un punto de encontro» (Ávila 2019, 180).

A nivel físico, a instalación conecta esteticamente o Museo cos seus lindes, os xardíns do Parque. Noutro dos ángulos, observamos plataformas suspendidas con cubertas de pranchas, onde ademais de transitar, se pode estar e conversar. Na obra aprécianse diferentes plataformas e aluminio e varas de cable de aceiro verticais, livianas e sutís, que contrastaban coa contundencia e

horizontalidade das sobrias paredes do CGAG (Ávila 2019, 179). Así, Acconci consegue reflectir o seu rexeitamento á idea de museo como arquivo de testemuñas culturais, para tratar de potenciar o mesmo coma un lugar no que intercambiar experiencias e ideas (Ávila 2019, 179). Simbolicamente, a instalación fai alusión a como ese prado onde repousan as esculturas dos museos, a herba pisada polo “*cannoning the park*”, toma acción e víngase, invadindo as fachadas do Museo. Acconci ocúpaas como un soporte para a súas ideas, modificando así a imaxe externa, a permeable pel do museo, que deixa de ser unicamente un lugar no que entramos para observar arte, e pasa a ser o lenzo do artista.

A pesares de que a obra de Acconci se amose en museos, busca dar novos enfoques a función dos mesmos, situarse fóra do seu marco. Interésalle máis o espazo público que o museístico, no que non todo o mundo decide acceder. De feito, os espectadores poden decidir transitar, empregar e moverse arredor das súas obras, sen presupoñer que o que están a observar arte. Neste tipo de instalacións, a realidade, as situacións cotiás inherentes ao espazo público son as que se introducen no sistema da arte.

Agora ben, aínda que a arte pública deba formar parte do mundo sen pretender impoñer ordenación algunha, si ten que contribuír activamente a reformular a situación material das persoas e as relación entre elas, catalizando a experiencia individual e a subseguinte introspección analítica, observa Acconci. Noutras palabras, debe potenciar a deconstrución da identidade e a súa posterior reconstrución nun proceso circular sen fin. Polo tanto, debe propiciar un lugar de encontro de privacidade e corpos suficientemente transparente e diáfano, para permitir o xogo das enerxías vitais, pero evitando a ocultación e a camuflaxe. (Moure 2001, 53)

Acconci concibe a arte pública como un axente socializador en *Park up a building* (1996). Obsérvase como a través dunha escalinata que non conduce a ningunha parte, na que o espectador pode transitar diferentes estancias que culminan nun mirador, un lugar de encontro no cal socializar, as persoas espectadoras poden notas a presenza do Parque de Bonaval, o cal ascende como una enredadeira pola fachada do Museo coma se fosen os xardíns colgantes de Nínive (San Martín 1996).

É que o cuestionamento institucional xa formaba parte da natureza da idea de Museo durante a exposición *Living off the museum*. Pretendíase facer ligar a institución museística cunha apertura social que terminase coa idea de museo como conservador e exhibidor, que o convertise nun centro onde estar a nivel comunitario, con actividades abertas á sociedade. Na arte pública, o creador aumenta a diseminación da súa mesaxe, gana unha mellor posición, ao incidir directamente sobre o «corpo central da cultura» (Moure 2001, 51). A través desta obra, Acconci afonda na socioloxía institucional, transcendendo os límites externos do museo, graníticos, austeros e fríos, convertíndoos nun lugar cálido, de encontro e diálogo para transeúntes e o vecindario.

6.2.. CORPOS DE PRODUCCIÓN (2002-2005). CGAG

Coordinado por María Ruido e Uqui Permui, *Corpos de produción: miradas críticas e relatos feministas en torno aos suxeitos sexados nos espazos públicos*, é un proxecto interdisciplinar realizado do 2002 ao 2005, no que participaron: Xoán Anleo, Marta de Gonzalo e Publio Pérez Prieto, Intrépidas e sucias, Erreakzioa-reacción, Carmen Nogueira e Antonio Doñate, Fefa Vila Núñez, María Ruído¹²⁴, Manuel Olveira, Virginia Villaplana e Uqui Permui¹²⁵. Entre eles, os artistas foron invitados a investigar nun período de sete meses, sobre un tema en común, preparado e documentado, acerca da relación do corpo co espazo público. Neste tempo, elaboran imaxes de cartelería efémera para ser instaladas como traballos publicitarios en Santiago de Compostela, de forma efémera, os MUPIS (mobiliario urbano de publicidade integrada).

Cedeu espazos para a intervención a Concellería de igualdade do Concello de Santiago, nese momento, a cargo de Encarna Otero do BNG. O proxecto foi dirixido e coordinado por María Ruido e Uqui Permui, e contamos coa colaboración de dez artistas: Marta de Gonzalo & Publio Pérez Pieto, Fefa Vila, Erreakzioa-Reacción, Xoán Anleo, Virginia Villaplana, Manuel Olveira, Carmen Nogueira e Antonio Doñate, María Ruido, Uqui Permui e o colectivo Intrépidasesucias. O único límite posto pola administración foi o marco espacial, os porta carties municipais (MUPIS) que se xestionan a través do Concello. Estes espazos eran os que podíamos intervenir. O concello colaborou coa proposta sen ningunha condición, co único fin de apoiar a nosa iniciativa.

Nun contexto no que existía unha necesidade de darlle visibilidade ao debate sobre a sexualidade, e falar sobre o público-privado, *Corpos de Producción* pretendía reflexionar “sobre os mecanismos de xeración de coñecementos, sobre a posibilidade e de construír imaxes críticas dos nosos corpos nos espazos públicos, sobre novas formas de visibilidade e sobre a confluencia dalgunhas prácticas artísticas e algunhas prácticas políticas nesta última década”¹²⁶.

O proxecto materializouse ao longo dun ano, en dúas fases. A primeira foi en marzo-abril de 2002, con 5 artistas e colectivos galegos, e a segunda en febreiro-marzo de 2003, con 10 artistas e colectivos xa a nivel estatal, na que se integra o seminario onde os artistas esclarecen o seu proceso

¹²⁴ Entrevista persoal vía mail realizada a María Ruído o 9 de maio de 2022.

¹²⁵ As obras producidas foron: María Ruido [intrépidas&sucias]. “Workwear”; Xoán Anleo. “O corpo do delito”. *Corpos de produción* (2002); Carmen Nogueira e Antonio Doñate. “Fronte á arquitectura moderna o desenvolvemento formalmente similar dos refuxios/ alpendres”. *Corpos de produción* (2003); Erreakzioa-Reacción. *Corpos de produción* (2003); Fefa Vila Núñez. “Todo corpo permanece no seu estado de repouso a non ser que haxa unha forza exterior que o obrigue a cambiar”. *Corpos de produción* (2003); Intrépidasesucias [María Ruido, Xoán Anleo e Uqui Permui]. “Dispoñemos dunha gran variedade de unidades familiares”. *Corpos de produción* (2003); Manuel Olveira. “Corpos 1 / Corpos 2”. *Corpos de produción* (2003); María Ruido [intrépidas&sucias]. “Workwear”. *Corpos de produción* (2001); Marta de Gonzalo e Publio Pérez Prieto. “Revolución humilde nun espazo público de 110 X 165 cm” *Corpos de produción* (2003); Uqui Permui. “Lambe o meu corpo líquido”. *Corpos de produción* (2003); Uqui Permui. “Re-construcción”. *Corpos de produción* (2003); Virginia Villaplana. “Nuit. Not even so too much is almost enough”. *Corpos de produción* (2003); Xoán Anleo. “Intervir o continente” (Permui e Ruido 2005).

¹²⁶ Entrevista persoal vía mail realizada a Uqui Permui o 20 de xuño de 2022.

creativo e de materialización, e dialogan abertamente co público no Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC) de Santiago de Compostela. En ambas búscase unha materialización das ideas e un diálogo público. O seminario realizado foi innovador para o contexto galego, un espazo onde se artellou un debate para xerar novas prácticas artísticas politizadas e críticas dende o feminismo en torno aos suxeitos sexuais nos espazos públicos. Este ambiente, onde os integrantes compartiron ao longo de tres días de charlas moitos momentos dentro e fóra das institucións, permitíronlles aos participantes expandir os límites da sala.

Partindo da confluencia con certos discursos alternativos (ou abertamente discrepantes) aos elaborados polas institucións homologadas, *Corpos de produción* quería pensar sobre os mecanismos de xeración de coñecementos, sobre a posibilidade de construír imaxes críticas dos nosos corpos nos espazos públicos, sobre novas formas de visibilidade implicada e sobre a confluencia dalgunhas prácticas artísticas e algunhas prácticas políticas nesta última década. (Cervino et al. 2016, 149).

O obxectivo do proxecto é a creación de propostas visuais e textuais, por parte de artistas, activistas e teóricos, sobre os corpos no espazo público da cidade de Santiago de Compostela. Tanto Uqui Permui como María Ruido aportan novas imaxes dende a crítica feminista aos estudos existentes no contexto do Estado. Estudos no momento considerados marxinais pola súa débil repercusión no discurso e no mercado. Así, conseguen, en palabras de Ánxela Caramés, a «construción de imaxes e discursos críticos da resistencia grazas ao poder corrosivo da linguaxe artística, fragmentaria e suxerente, una visión en consonancia coas teorías estético-filosóficas de Adorno» (Caramés 2006, 196), abrir un novo lugar público onde debatir socio-politicamente para xerar novas propostas dende o colectivo, contribuíndo deste modo a ser suxeitos activos politicamente.

Os referentes conceptuais para o proxecto foron as imaxes construídas, os discursos teóricos e accións levadas a cabo na órbita do “new genre art”, que como afirmaba Rosalyn Deutsche en “Agorafobia”, era o oposto ao embelecemento cívico que aplaca o conflito inherente a calquera espazo público democrático. É dicir, intervencións contextuais, implicadas, que pretendían que o espectador tomara parte na obra con actitude participativa, transformando o espazo nun lugar activo, o que se soe coñecer como arte político, emanado dos discursos críticos, coma do feminismo, estudos postcoloniais e queer, que son os alicerces do proxecto.

Un dos puntos fundamentais foi a feminización do traballo en relación ao contexto da globalización, formulándose se dende a teoría crítica se está a recoñecer o legado das loitas históricas feministas contra o traballo precario e total, e como actualmente se está xeralizando cos novos modos de produción flexible do neocapitalismo, como é a fusión da xornada coa vida cotiá, misturándose negocio e ocio, e incorporando os afectos á esfera profesional. (Caramés 2006, 197)

Segundo se recolle nos textos do catálogo, Brian Holmes, membro de *Bureau d'études*, «busca arroxar luz sobre como podería reactivarse a actual crítica estética no sentido proposto por Adorno de inclusión de todas as manifestacións culturais. Como método, B. Holmes propón trazas una xenealoxía da crítica cultural dende a que recuperar modos de intervir criticamente nos sistemas de comunicación artística e activista» (Caramés 2006, 198). Coa pretensión de dar forma a novos modos de actuación nos procesos de construción do suxeito contemporáneo, concretamente no suxeito-muller, o catálogo dá conta de diferentes accións e escritos, como as videocharlas de Alejandra Riera, a pseudo-performance de María Galindo ou un escrito poético-narrativo de Chus Pato.

Asemade, Paolo Virno (Caramés 2006) destacou a importancia do corpo para a creación de discursos e da experiencia como xeradora de historias individuais, en fronte da norma hexemónica. O seu texto propón un espazo de acción política e a separación do íntimo da esfera laboral. Alejandra Riera de *L'association (des pas)*, presentou a vídeo-acción *Hot Water*, onde se amosaba, en chave testimonial e crítica, as penurias que padecen as mulleres inmigrantes para acadar auga quente nas súas vivendas de protección oficial. Montse Romaní, encargouse de abordar teoricamente as actuais dinámicas das políticas urbanas, ata o “novo xénero de arte pública”, amosando algunhas iniciativas levadas a cabo principalmente en Barcelona, de actuación política urbanística materializadas en diferentes cidades, especialmente en Barcelona, lugar onde reside.

Dende as postulacións de Nira Yuval-Dvis, e S. Sassen, María Xosé Agra, adscribíse a una idea de cidadanía alternativa, transnacional, onde exista una alianza entre cidadanía e xénero, onde o concepto de cidadanía sexa una ferramenta útil a nivel político para as mulleres (Caramés, 2006). Dende a perspectiva dunha muller boliviana, María Galindo, membro do colectivo *Mujeres creando*, estudou a identidade das mulleres tomando como obxecto do traballo a serie de televisión, *Mamá no me lo dijo*. Onde se amosan as prioridades das loitas socio-políticas do país, coma o narcotráfico, entre as que non se atopan as necesidades da muller. Isto puxo sobre a palestra cuestións postcoloniais sobre os esforzos dos movementos feministas en Latinoamérica.

No relativo á representación visual, Virginia Villaplana analizou nun texto as dinámicas e estratexias do cine feminista, e levou a cabo una crítica da representación da muller no cine de Hollywood e nos mass media, esbozando una futurible estética feminista. Margarita Ledo estudou a obra da videocradora Gabriela Golder, e Giulia Colaizzi, que a través dos conceptos de Camp e Drag, partindo de Judith Butler e Susan Sontag, debate acerca das ferramentas para activar un discurso, e o sentido das representacións de xénero. Uqui Permui teorizou sobre a obxectualización do corpo da muller a través do imaxinario simbólico exposto nos medios de comunicación. María Ruído, reflexionou acerca da concepción de suxeito político sexuado nunha democracia representativa e sobre o modo de actuar criticamente, e deconstrución, na representación que se fai do corpo nos medios de comunicación.

En canto as intervencións artísticas no espazo público, tanto María Ruido como Uqui Permui foron as coordiadoras das mesmas. Estas amosaban contido crítico para provocar que no público se reflexionase acerca do tema en cuestión, que non estaba moi expandido na cultura de masas. As intervención sostéñense en diversas temáticas que aluden simbólicamente: á visibilización do minorizado, coma en *O corpo do delito* de Xoán Anleo, ou *Todo corpo permanece no seu estado de repouso a non ser que haxa unha forza exterior que o obrigue a cambiar*, de Fefa Vila Núñez e *Fronte á arquitectura moderna o desenvolvemento formalmente similar dos refuxios/ alpendres* de Carme Nogueira e Antonio Doñate; á ocupación ou creación de espazo público, con *Vocalía da Muller da Asociación de Veciños de Teis*, Vigo, de Carmen Nogueira e Antonio Doñate, e *Revolución humilde nun espazo público de 110 X 165 cm* de Marta de Gonzalo e Publio Pérez Prieto; á sexualidade, con *Erreakzioa-Reacción*, e en *Lambe o meu corpo líquido* de Uqui Permui, e *Re-construción* de Uqui Permui; e unha vía simbólica máis conceptual, na que se xoga coa idea de representación, con *Intervir o continente* de Xoán Anleo.

Nesta última vía, o artista levou a cabo unha fotografía dun MUPI co cartaz de *Corpos de Producción*, para logo ser instalada no propio MUPI. O concepto da obra aparece a partires de tres enunciados (Permui e Ruido 2005): O elemento contén a imaxe de si mesmo; A imaxe contén a palabra, xa que representa o real e provoca as palabras; e a propia mensaxe. A obra provoca reflexións en torno a se o público se sente atraído por un texto fotografiado ou polo simple texto, xa que o MUPI contén unha imaxe cun texto. Isto eleva ás diferentes posibilidades de que sexa lido o propio texto. Aínda que a obra non anuncia ningún corpo, si produce diferentes discursos e lecturas que poñen en dúbida os medios de representación do mesmo.

En canto as intervencións que visibilizan colectivos minorizados, temos *O corpo do delito* de Xoán Anleo, na que un dos carteis amosa a loita dos movementos de liberación LGTB, por medio da representación duns zapatos de tacón *barbie*, que aluden aos cánones de beleza impostos, reflectidos nun espello, que devolve a mesma imaxe. No segundo cartel, aparecen dúas imaxes do mesmo home. Nunha delas a palabra visible, e noutra o corpo do delito. Invita a cuestionarnos cal é o delito da sexualidade. Tamén, Fefa Vila Núñez en *Todo corpo permanece no seu estado de repouso a non ser que haxa unha forza exterior que o obrigue a cambiar*, fala da necesidade que teñen certos colectivos de visibilizarse constantemente.

O abxecto designa aquí precisamente aquelas zonas “invisibles», “inhabitables”, da vida social [...] é posible que tanto a política feminista como a política queer se movilicen precisamente a través de prácticas que destacan a desidentificación con aquelas normas reguladoras. [...] tales desidentificacións colectivas poden facilitar unha reconceptualización de cáles son os corpos que importan e que corpos aínda quedan por xurdir como materia crítica de interese. (Cerviño et al. 2016, 149)

Fefa Vila creou unha imaxe-texto que afirma a necesidade de determinados corpos, e fai referencia a diferentes ideas de corpo: «corpos-muller, corpos-tolos, corpos-bollera, corpos-transexuais, corpos-inmigrantes, corpos-mariñeiros-galegos en loita contra o chapapote» (Permui e Ruido 2005, 56), alternativas ao corpo normativo, que necesitan moverse continuamente, destacar para existir, construír a súa identidade, sobresaír para conseguir ser. Xa que a identidade defínese a partires do “outro”, «se o «outro» é unha invención, habemos sospeitar, entón, que o «eu» ou o «nós» tamén o son» (Permui e Ruido 2005, 47).

Tamén se visibilizan as arquitecturas das marxes, en *Fronte á arquitectura moderna o desenvolvemento formalmente similar dos refuxios/ alpendres*, Carme Nogueira e Antonio Doñate empregaron os MUPI para inserir nun espazo publicitario as desleixadas construcións do feísmo, populares, non-abstractas, efémeras e anárquicas, para presentalas publicamente dun xeito descontextualizado e abstracto, tratando de “eleválas” coma unha nova proposta construtiva.

Á ocupación ou creación de espazo público, a potencialidade que ten ocupar un espazo público de forma anónima, aproveitando así a construción de novas identidades no mesmo afastadas dos espazos de exposición artístico, queda patente na obra de Marta de Gonzalo e Publio Pérez Prieto, *Revolución humilde nun espazo público de 110 X 165 cm*. Democratizou máis o traballo e a súa autonomía outorgarlle unha posibilidade de subverter os discursos hexemónicos, permitindo que novas imaxes entren en espazos dominados por mecanismos oficiais. Non para crear desexo, como a publicidade, senón para crear espazos verdadeiramente públicos, conscientes. Para iso xeraron unha imaxe-texto que, segundo as palabras de Marta e Publio, da «acceso a unha lista de 42 propostas (a aumentar por cada persoa) de revolucións (políticas) internas, o fin xeral das cales é entender o mundo e a propia vida como pensábel e modificábel desde unha crítica activa. Propoñemos en realidade unha táboa estética de exercicios, unha revolución humilde para uns corpos máis saudábeis» (Permui e Ruido 2005, 47).

Asemade, Carmen Nogueira e Antonio Doñate dan voz a un grupo de mulleres da Vocalía da Muller da Asociación de Veciños de Teis, Vigo, quen opinan en primeiro termo sobre a imaxe da muller na publicidade, a partir de obras concretas. As súas opinións pasaron directamente aos carteis dos MUPIS. Foron carteis austeros, con imaxes de tipo documental, que pretenderon crear espazos de reflexión.

O cidadán en moitas ocasións, confundía os carteis con algunha campaña publicitaria, ben procedente do concello, dalgunha multinacional ou estatal. Esta confusión xeralizada no marco dunha sociedade mediatizada na que a publicidade reclama unha atención constante, á vez que proxecta unha percepción idílica do sector corporativo, convirte ao cidadán en cliente. Pero á vez, xenera unha dificultade intepretativa, unha sospeita. (Romaní 2012)



Uqui Permui e María Ruído (2002-2003). *Lambe o meu corpo líquido*. Corpos de produción. Uqui Permui e María Ruído.

A sexualidade alude á obra presentada polo colectivo vasco Erreakzioa, que buscaba crear espazos de práctica artística dende o feminismo, *Erreakzioa-Reacción*. Interviron en *Corpos de Producción* para aludir as imposicións normativas de certos tipos de feminidade e masculinidade, impostas dende as “tecnoloxías de xénero” [Teresa de Laurentis] (Permui e Ruído 2005) das cidades. Con isto buscaron evidenciar as fronteiras entre os discursos da sexualidade, esclarecendo a natureza individual da mesma, física e psíquica, e a colectiva, conformada polas prohibicións culturais. «O corpo é o escenario, a factoría e o laboratorio onde aínda antes de nacer operan as prácticas que nos configurarán e construírán» (Permui e Ruído 2005, 66). O corpo que posuímos, e a partires do cal conformamos parte da nosa identidade individual, é constantemente bombardeado por diversas forzas que o modifican, e que operan na súa construción. A conclusión da súa obra, amosaría que a sexualidade non emana unicamente do biolóxico, senón que estaría ligada ao cultural, en consonancia coas teorías de Judith Butler sobre a problematización de xénero e sexo.

Tamén, revisando a multiplicidade á hora de construír a identidade coporal persoal, pódense apreciar os patróns de construción do corpo, da imaxe, da identidade do un e a alteridade do outro, así como a concepción dos mesmos. Trátase de escapar da rancia representación feminina obxectivizada sexualmente, de muller-submisión, como amosa Uqui Permui en *Lambe o meu corpo líquido* proxectada dende unha visión masculina. Non se pretende acabar o que fai diferente a ambos sexos, senón construír unha nova imaxe sexuada híbrida, tal e como amosa Uqui Permui, en *Re-construción*.

En conclusión, podemos interpretar ese conxunto de intervencións, coma un proxecto que nos ofrece un elevado número de imaxes acerca das identidades persoais e colectivas, os intereses subxectivos, a sexualidade ou os espazos territoriais, que reflicte a heteroxeneidade do espectro

cidadán de arestora, xunto con reflexións acerca das representacións no espazo público, e do propio concepto, dándolle voz a determinados colectivos ou persoas, coa intención de potenciar o invisibilizado. As intervencións ofreceron imaxes e representacións de oposición, críticos cos modos hexemónicos e sempre centradas no corpo.

6.3. ENXERTABLES (2006). UDC

Enxertables: Aparicións víricas no espazo público adulterado, foi un taller que tivo lugar dende o 16 ao 22 de Xullo do 2006, no Campus de Elviña, promovido pola Escola Técnica Superior de Arquitectura da Coruña. Nel participaron os arquitectos Carlos Quintáns, Pablo Gallego, Michael Moradiellos del Molino como asesor e colaborador, Juan Creus, Uriel Fogué, Carlos Pita, David Castro, o colectivo Basurama. Realizáronse espectáculos como Aldea Terremota de Xurxo Souto, Sofía de Labañou, Xan Creus e Pablo Gallego, e participaron os estudos Irisarri + Piñera, Manuel Collado, Ignacio Martín, Mi5 e Santiago Cirugeda. Por medio da creación colectiva destes colaboradores, ao longo dunha semana, deron forma a un proxecto no que se pretendía intervir temporalmente e de forma reversible o espazo público descoidado do Campus de Elviña¹²⁷.

Foi realizado en período estival, momento no que as construcións do Campus están infrautilizadas, para poder revitalizalas. Naceu da man da cooperativa de traballo *Ergosfera*¹²⁸, configurada como asociación de estudantes de arquitectura da Universidade da Coruña no 2006, coa intención de ser unha ponte entre as vontades dos cidadáns e os arquitectos, para a recuperación de espazos urbanos para usalos activa e participativamente.

O concepto do proxecto foi a transformación do Campus, creado en 1989, noutro diferente, expandindo as formas de intervir o público, máis aló do hexemónico, a partires dos intercambios culturais e das experiencias de múltiples disciplinas que tiveron lugar na convivencia. *Ergosfera* cita a Cedric Price, quen afirma que a mellor maneira de «xulgar á arquitectura é a través da incerteza que introduce noutras disciplinas. A arquitectura e o urbanismo deben, a través do seu contido, incrementar o alcance da imaxinación, a invención e o enxeño dos usuarios. O motivo da arquitectura, mais que satisfacer o desexo, alentar á xente a comportarse, mental e fisicamente, de modos que antes parecían imposibles» (*Ergosfera* 2006, 50).

O obxectivo principal do taller é facer converxer a creadores de diversas disciplinas para ocupar espazos públicos, de forma directa, reversible e temporal, que foron privatizados ou arrebatados de calquera tipo de habitabilidade polas regras do urbanismo actual, para devolverllos aos cidadáns coa intención de que poidan empregar a súa cidade dun xeito cultural, «fomentando a entrada e manipulación dos programas públicos establecidos en pro dunha maior diversidade na oferta da que dispoñen os cidadáns. Investigar sobre a conceptualización dunha nova estética

¹²⁷ Despois da celebración das xornadas de *Ergosfera*, realizouse un informe do estado do campus (Imaxe 45).

¹²⁸ Entrevista persoal vía mail realizada a Iago Carro o 12 de maio de 2022.

material máis alá dos canons homologados, como vía de saída cultural [...], contrarrestando así os obsoletos sistemas estéticos e programáticos que os poderes dos medios proporcionan cotidianamente aos cidadáns» (Ergosfera 2006). Así, chegan a dar saída cultural, ou artística, aos desleixos xerados polo noso sistema, utilizando materiais *povera*, onde os procesos relativos ao mesmo son a propia obra, os que conteñen o discurso e o significado. O uso de materiais pobres nestes proxectos implica unha crítica ao sistema, á realidade social e mesmo á artística.

Nas cidades existe unha loita que moitas veces permanece oculta, na sombra. A esencia de calquera democracia, o conflito, normalmente non se ve plasmado no seu urbanismo xa que as lóxicas capitalistas aplanan e uniforman con regras estéticas o urbano, deixando nun segundo plano o dinamismo inherente á identidade dun lugar, que está destinado ao fracaso.

Isto concorda con Manuel Delgado (1999), quen afirma que os espazos non poden ser territorializados (en referencia ao político), que as intervencións estéticas non se poidan apropiar deles. Para levar a cabo o taller, créanse grupos de traballo de 5 a 10 persoas que propuxeron un lugar de actuación, e as correspondentes ferramentas e materiais para levar a cabo, materiais procedentes dos restos e desleixos doutras actividades. As conferencias dos invitados xeraron debate entre os asistentes e novas ideas para os artistas, podendo así actuar como axentes catalizadores das creacións do taller.



Ergosfera (2006) *Enxertables*. Ergosfera. Web de Ergosfera.

Formalmente reconvertéronse os espazos do Campus de Elviña que durante o verán se volven residuais, por medio de intervencións efémeras en lugares de uso para os habitantes do campus. As actuacións encamiñáronse cara a creación de novas propostas de ocupación do espazo público, máis acordes coas vivencias actuais.

Formúlase unha actividade propositiva mixta, intelectual e construtiva, que investigue sobre o espazo público tanto para a comunidade universitaria que habita el campus nas franxas de uso establecidas, como para os nativos da zona [usuarios

non regulados] que realizan actividades non institucionais ou controlada en franxas temporais alternativas, sendo opcional pero desexable chegar a materializar as propostas do taller. Proponse, polo tanto, a ocupación temporal dunha serie de espazos no campus, propiedade da Universidade, que se atopen infrautilizados ou en estado latente, para transformalos, de forma completamente reversible, en espazos públicos de uso ao servizo das comunidades que coexisten no campus. (Ergosfera 2006)

A nivel simbólico, realízanse tres tipos de instalacións: especies artificiais, máquinas sensoriais e campos de aventuras (Freire 2006). Así, achegábanse á concienciación social medioambiental, co uso de materiais *povera*, reciclados, para conducir culturalmente os desleixos producidos polo sistema capitalista, as especies artificiais. Buscaban crear experiencias sensoriais, innovacións perceptuais que atraían aos participantes a apropiarse do espazo público, as máquinas sensoriais; e xerar lugares de recreo con intervencións activas que permitisen e fomentase a participación do público, os campos de aventuras.

Ergosfera estableceu unha serie de bases teóricas para a intervención que debían cumprir todas as propostas, xa que pretendían que de *Enxertables* partiran varios proxectos de investigación. Un deles sería a creación de “Parques flotantes” para activar espazos públicos, realizados a partir de materiais reciclados, de baixo coste e alta creatividade, que sirvan para ser instalados en diferentes zonas “de barbeito”, á espera de ser edificadas, en lugar de construír grandes e custosos espazos públicos. Esta acción parte de detectar a falta de espazo público de calidade, para dar forma a espazos efémeros baratos e cunha función práctica, de uso real. Isto recorda ás zonas temporalmente autónomas, os TAZ (Bey, 2011), publicado en 1991, espazos que escapan temporalmente das estruturas de control social. «Espazos (xeográficos, sociais, culturais, imaxinados) co potencial suficiente para florecer como zonas autónomas, e tamén de tempos nos que estes espazos estean relativamente abertos, xa sexa por falta de interese do Estado neles ou porque pasaran desapercibidos para os cartógrafos, ou pola razón que sexa» (Bey 2011, 31). Outro dos proxectos de Ergosfera foi tratar de vencer as limitacións da xestión política para transformar espazos abandonados en lugares útiles e activos, cambiando as prioridades na xestión do espazo público.

Pretenderon crear propostas para usar o espazo público coa intención de xerar diversidade para que calquera se poida identificar cun lugar, que cree vínculos co espazo da súa contorna. A dificultade radica en pasar de crear lugares deseñados especificamente, custosos e de carácter permanente, a outros que se desenrolen no tempo de maneira discontinua e deslocalizada (Ergosfera 2006). É dicir, crear unha estrutura de espazo público adecuado ás necesidades dunha cidade, mais móbil en canto a situación, e transformable en canto a forma. Así, serviría de solución provisional ás zonas onde se producen desenrolos urbanos, ata que se poidan derivar cartos para a creación dun espazo público de calidade formal.

As formas do espazo que habitamos son cruciais para regular a interacción social que temos. A delimitación do mesmo vén polo uso e a apropiación que lle damos, non da súa natureza. Tanto as características físicas do mesmo, como as regras que lle outorgamos, posibilitánnos ou néganos a posibilidade de relacionarnos co público.

A relación que hai entre espazo e persoa, o período de tempo durante o que se ocupa o espazo e o significado persoal que teña o entorno acotado, conlevan unha grande cantidade de efectos fisiolóxicos sobre as persoas, polo que consideramos un campo de investigación potencialmente moi produtivo, a posibilidade de enfrentarse ao deseño do espazo público dende unha perspectiva sensible ás apropiacións blandas e temporais dunha forma máis sofisticada. (Ergosfera 2006)

O carácter público do espazo faino o suxeito que habita a cidade. Normalmente percibimos a cidade dende a vista, sen percibir información co resto de sentidos, evitando unha conexión plena co espazo que nos rodea. É imprescindible percibir a cidade dende o noso corpo, para conseguir que a relación arquitectura-individuo funcione como unha simbiose activadora do público.

O espazo público conquistouse coa democracia. Como afirma Mirko Zardini, hai que aceptar a heteroxeneidade da cidade contemporánea, aceptar a alteridade e as súas distintas voces, facendo que esas múltiples presencias constitúan unha paisaxe rica a nivel político, social e físico, baseado no debate e na confrontación, na alianza entre forzas diferentes, non na negación e a exclusión do outro (Zardini 2005). No contexto urbano teñen lugar múltiples procesos temporais e independentes, unicamente controlados polos seus creadores, alleas a toda a praxe máis homoxeneizadora e turística do entorno, ás imposicións e regras das cidades que terminan coa creatividade e a conexión social. Facendo referencia á pauta da cidade-organismo de William Harvey:

Do mesmo modo no que a medicina necesita a interacción entre paciente e médico, no urbanismo tamén é necesario facer que a cidade reaccione. Moitas veces preguntome porqué determinadas cidades conseguen transformacións importantes e positivas. Atopo moitas e variadas respostas, pero unha delas paréceme común en todas estas cidades innovadoras: porque nelas propiciouse un comezo, un despertar. Iso é o que fai que unha cidade reaccione. É o que chamo unha boa acupuntura. Unha verdadeira acupuntura urbana. Tocar un área de tal modo que poida axudar a curar, mellorar, crear reaccións positivas e en cadea. É necesario intervir para revitalizar, facer que o organismo traballe de outro modo. Sabemos que a formulación é un proceso. Por bo que sexa, non consegue transformacións inmediatas. Case sempre ée unha chispa que inicia unha acción e a consecuente propagación desta acción. (Lerner 2004, 5).

Con *Enxertables*, conseguiu-se dar forma a diferentes tipoloxías para intervir lugares, novas formas de apropiarnos do público, novos usos, sempre de carácter efémero e sen agredir ao entorno, para distorsionar as percepcións do público que teñen os habitantes da cidade, xerando así novas experiencias, e porén, novos cidadáns.

6.4. A TRAMA RURURBANA (2006-2007). CGAG

O proxecto *A Trama rururbana*¹²⁹ estivo dirixido por Carme Nogueira e Pablo Fanego, sendo Manuel Olveira director do CGAG. Posuía varias liñas de investigación abertas, co interese común de analizar á paisaxe galega a través de exposicións, publicacións, mesas de traballo e intervencións no territorio enfocadas dende o urbanismo, a arte ou a xeografía. Estivo conformado a partires de varios documentos de traballo sobre o rururbano, abordados dende diferentes disciplinas: Carme Nogueira ocúpase da Arte, María Lois da Xeografía Política e Cristina Anllo do Urbanismo. O proxecto desenvolveuse entre o 2006 e o 2008, no Centro Galego de Arte Contemporánea.

O medio rururbano vencélase á Galicia coa idea do desenvolvemento industrial da década dos sesenta e setenta, aos lugares que nacen por mor da ampliación das infraestruturas da cidade, que dan lugar nas contornas á conformación de espazos onde o urbano e o rural se misturan. Segundo Juan López, esta realidade, defínena factores como: «a improvisación urbanística, o desenvolvemento dun modelo de economía terciaria, a marxinación histórica de Galicia, a relación coa mobilidade dos habitantes ou a emigración/inmigración dentro e fóra da nosa comunidade (Nogueira 2014, 7). Son lugares onde a planificación urbana se esvaece no caos harmónico do natural e do rural, onde o global e o natural dan forma a unha mestura híbrida, nada a partires dos desleixos da cidade, que son absorbidos e empregados pola contorna rural máis próxima.

A finalidade da investigación, non foi focalizarse nas peculiaridades do rururbano (González Pérez López González 2003), senón comprender como o termo flúe cara unha realidade dual e complexa, non como dous polos illados, tendo a «transitoriedade como un elemento clave da definición da paisaxe rururbana, deseñamos esta investigación cun modelo tamén en estado de definición» (Nogueira 2008, 7).

As Orixes do proxecto *A trama rurubana* remóntanse ao 2006, cando se reuniron os comisarios, Nogueira e Fanego, para presentar o programa de producións dos artistas participantes. Este proxecto enmárcase co levado a cabo tamén por Carme Nogueira en Vigo, *Travesía de Vigo*, onde se focaliza no transitorio do espazo da rúa homónima, no contexto rurubano vigués. Aquí, de

¹²⁹ «A trama rururbana é outra forma de aproximación ao tema da paisaxe xa abordada nalgúns exposicións comisariadas pola arquitecta paisaxista Isabel Aguirre. [...] trátase de dar continuidade lóxica a unha das liñas de programación, investigación e produción que nos marcamos como referentes nesta nova fase de traballo do CGAG. E iso afonda tamén noutra das bases do modelo de museo que defendemos: unha institución aberta, un centro de arte inserido no contexto galego e un museo con ánimo, vontade e capacidade para actuar fóra das súas paredes» (Nogueira 2008, 21).

igual xeito, procurouse unha conexión, un punto de encontro, buscouse unha implicación da comunidade na obra. Constantemente aproximábase a inserir as súas creacións nas fórmulas de construción do espazo público.

A artista viguesa en xeral interésase por aquelas manifestacións que se escapan ás relación convencionalmente codificadas entre a cidadanía e o espazo urbano e tamén polas formas de representar ditas manifestacións. Non seu traballo propón un novo enfoque para este tipo de representación que implica unha abertura, unha indefinición e un achegamento ás reacción da xente, dos veciños ou de quen transite por ditos espazos. Por iso na súa obra hai sempre un cambiante e o inmutable e infinito mundo das formas ideais. (Nogueira 2008: 25)

Dentro de A trama rurubana, centrarei este epígrafe no proxecto *Nós Camiños*, de Carme Nogueira e María Lois, desenvolto no Cabral¹³⁰, en Vigo. Realizouse unha intervención *site-specific* no centro neuráxico do barrio, a fábrica Álvarez de porcelana, prestando unha especial atención ao río Lagares como elemento configurador (Cerviño et al. 2016), xa que todos os elementos comunitarios integráronse arredor dela. Isto configúrase nos camiños que trazan percorridos ata a mesma, o que pretenderon destacar as artistas, tratando de que recuperar de xeito efémero a importancia que antes tiña o rural no lugar, valorando a necesidade da existencia dos camiños que configurar a identidade do mesmo, e que tenden a esquecerse e desaparecer, unha vez a configuración social cambia. Así, o rururbano toma forma. Tratouse de devolver temporalmente o uso do espazo público da fábrica.

Carme Nogueira, mais que falar de espazo, fala de lugar, incorporando o físico e o vivencial, o espazo na súa corporeidade. Reflexionar sobre a súa representación, que asumimos como neutra ou natural, implicará reflexionar tamén sobre os procesos que invisibilizan os suxeitos que habitan os devanditos espazos: “Porque non sempre o esquema ideolóxico visible coincide coa vivencia. Esta é a multiplicidade. Non existe unha única vivencia; un lugar é diferente dependendo da hora, a época do ano, cada unha das múltiples particións... e esa multiplicidade rompe a idea de “un” espazo representativo. Dar forma ao que non é visible consistirá en amosar as marxes, nunha consciencia da corporeidade dos espazos hanse xerar, como dicía Patricia Álvarez, historias diferentes. (Cerviño et al. 2016, 149)

A nivel formal decidiron instalar unha maqueta durante 10 días onde se visibilízase ben unha síntese do rural-urbano nun dos espazo público da fábrica.

¹³⁰ Barrio onde naceu Carme Nogueira.



Nogueira, Carme (2008) *Maqueta de Nós Camiños*. Carme Nogueira

Nese espazo, a persoa espectadora (Imx. 21.) debía interactuar coa artista, e de empregar a instalación como obxecto de mediación:

Para achegarse ao cotiá, ás situacións do día a día, aos contextos reais que son inaprensibles que é necesario non so empregar algún sistema ou escusa para poder ter situado e identificado certo tema en medio da polimorfa diversidade do cotiá senón, tamén, á vez, reconstruír dalgunha maneira ese contexto mediante unha acción de intercambio ou, coma neste caso, dunha maqueta e unha serie de conversas que son as que permiten achegarse ao cotiá de forma mediada a través desa reconstrución que posibilita a maqueta e todas as operacións que se fan sobre ela ou ao seu carón. (Nogueira 2008, 25)

Ademais da maqueta, cunha caixa de luz realizouse unha proxección e tres vídeos, sobre a identidade do barrio e a paisaxe do contexto da fábrica. A maqueta situouse sen acabar, coa intención de que fora completada coa labor dos veciños. O que contribúe a que a cidadanía do lugar sexa máis consciente das orixes do barrio e da súa configuración urbana, adquirindo así o protagonismo do que se desprenderon as autoras. Unha sorte de taller urbano sobre o terreo que outorgou á veciñanza unha maior consciencia do lugar onde estaba, e axudou a definir a comunidade e a identidade do lugar, dun xeito máis efectivo que o que faría un monumento que recordase o pasado da fábrica no lugar.

Simbolicamente, a obra potencia as conexións experienciais da xente lugar (Imx. 22.), e constrúe novas percepcións do mesmo nos novos habitantes. As testemuñas da xente do barrio, dos traballadores e construtores foron recollidas nun filme. Tamén se realizou unha segunda película, con algunhas das gravacións dobradas pola artista. As verbas dos entrevistados comprenderon tres temáticas: a terra, o río e a fábrica, para establecer un discurso sobre o uso do espazo, as súas problemáticas e as súas posibles solucións. Así, o proceso de traballo da artista toma forma como

unha mediación entre os habitantes e os espectadores, unha forma de coñecer o lugar que habitan, dando voz ás historias da periferia.

O contexto e o suxeito son elementos discursivos, de modo que se acaban convertendo en marcos interpretativos o un do outro. A naturalización desta relación, de que forma a interpretación que o contexto fai dos suxeitos é asumida como algo natural (por tanto invisibilizada), é un dos obxectivos do meu traballo. (Cervino et al. 2016, 149)

A fábrica foi o centro da parroquia durante anos, tanto a nivel xeográfico, identitario coma económico. Artellábase a vida social a partir dela. De feito, pódese afirmar que o pobo naceu a raíz da mesma, xa que os edificios comunitarios, coma o supermercado, as vivendas ou a igrexa, foron situados ou dentro dos lindes da fábrica, ou unidos a ela. Tras pechar as súas portas, a súa contorna mudou ata converterse nun barrio periférico mais, nos lindes do rural e do urbano. Coa intervención, conseguiuase poñer o foco na importancia que otrora tipo a fábrica para poñer de relevo a importancia deste entorno. A obra advértenos da existencia do rururbano, que aínda que non se adecúa ao binomio institucional rural-urbano, ao afastarse dos intereses estéticos ou identitarios, arestora ten unha presenza moi activa na contorna galega. Esta acción contribuíu a que as persoas novas que chegaron ao lugar, adquirisen coñecementos da veciñanza que vivira o contexto evolutivo da zona. Así, axudouse a que non se perdese esa memoria oral, non rexistrada por ser naturalizada pola comunidade. Recuperouse por un momento a vida social esquecida, o uso comunitario da fábrica.

6.5. INTERVENCIÓN EN FONTIÑAS (2008) CGAG

A intervención en Fontiñas de Lara Almarcegui, no 2008, consistiu na recollida fotográfica e estudo do descampado de Fontiñas (Imx. 23.), unha zona de grande amplitude ao norte da cidade de Santiago de Compostela que ía desaparecer. Un lugar non ocupado en pleno proceso de transformación. O proxecto formou parte do *Seminario de Educación Artística y Ciudadanía*, no CGAG, onde amosou a importancia de estudar estes espazos, antes da súa irreversible transformación. O Seminario consistiu nunha investigación, unha visita ao espazo a estudar para o público, e unha intervención nun dos patios do CGAG, no que decidiu redescubrir o descampado que antes existía alí, mediante unha obra de excavación para levantar por un intre o estrato de planificación e cidade que agocha as pegadas do pasado.

A urbanización de Fontiñas, o barrio máis novo da capital de Galicia, comezara a erixirse nos anos oitenta. Nun lugar completamente rural, unha paisaxe marcada por fincas e prados, que trinta anos máis tarde mudaría por completo a súa pel¹³¹. Esta acción responde á perirurbanización de

¹³¹ Arestora, o que chegara a ser a rúa comercial máis longa de Europa, Área Central, viuse na obriga de reinventarse con espazos outlet, tras a creación de As Cancelas e o desprazamento das tendas de Inditex e os Cines ao novo dentro

Compostela, desenvolta unha década despois de Vigo e A Coruña, nos oitenta, froito da descentralización residencial. Este feito non foi debido á Industria, como foi o caso das cidades antes mencionadas, senón pola situación na cidade de servicios especializados que ofrecen traballo a profesionais cualificados que deciden asentarse na cidade (Aldrey Vázquez e Formigo Couceiro 1999).

A orixe do proxecto atópase na idea de descampado. Os descampados son «espazos naturais privilexiados convertidos en illas dentro da cidade, onde a natureza muda ao seu aire, onde todo sucede ao azar sen ningún plan determinado» (Sobrino Manzanares 2018, 96). E ao longo da obra de Lara Almarcegui, obsérvase un interese reiterativo por estes espazos esquecidos, en ruínas, ou sen ocupar. Encárgase de estudalos antes de que desaparezan, sexa cal sexa a súa titularidade. Documenta a orografía, os propietarios e a funcionalidade da parcela ao logo da súa existencia, antes de que desapareza a súa esencia natural e non domesticada, pola execución dun plan urbanístico. Julia Ramírez explica as obras a partir do concepto de “anurbanismo”, «parafraseando a definición de Gordon Matta-Clark, da “anarquitectura” coma o espazo entre os edificios: o “anurbanismo” da artista española ocuparía a terra baleira. Si se multiplicase a presenza dos descampados abertos e perdurables, consolidaríase a “cidade gruyère”, cuxa densidade quedaría danada por unha profusión de ocos protexidos. Estes pasarían a cumprir un papel activo na metrópole, configurando illas de liberdade segundo a concepción de Almarcegui» (Ramírez Blanco 2012, 239-240).

Son espazos públicos sen explotar, libres de proxectos de planificación. Lugares indefinidos ou definidos polo seu deseño espontáneo e aleatorio, que amosan as carencias ou contradicións do urbanismo, os chamados *terrain vague* (Solá-Morales Rubió, 1996-B). A artista implícase cos lugares en transformación e os abandonados, dun xeito simbólico. Meidante a arte, investiga, documenta e difunde estes lugares, a través da musealización de instalación efémeras, para dalas a coñecer á sociedade. Aproxima a súa mirada cara a paisaxe, facendo un exercicio de loita e defensa de espazos afastados, ata convivir e amosar unha realidade caótica, que grazas á súa labor, permanecerá na memoria.

Isto recorda o proxecto de Matta-Clark, *Reality Properties: Fake Estates*, onde se recollen mapas de situación e diferente documentación dos solares abandonados de Nova York que mercou, que antes foran esquecidos por diferentes erros da planificación urbanística. Moitos deles nin eran visibles dende a rúa. Ou os seus “xardín lóstrego”, onde o labor de paisaxistas e artistas facían posible a transformación dun solar residual nun xardín, nun só día. Isto resulta habitual nos artistas que interveñen os lugares, mais Almarcegui non busca modificalos, non busca introducir neles ningún elemento foráneo. «O solar aparece como un espazo valioso en si mesmo, sen que resulte necesario instalar nada nel. Empregando diversas estratexias artísticas que non cambian a

materialidade do entorno, trata de alterar o contexto perceptivo do mesmo, seguindo a tradición duchampiana do *ready-made*» (Ramírez Blanco 2012).

Sen dúbida a aportación teórica de Robert Smithson neste eido, no estudo de lugares non valorados mediante mapas, fotografías, videos e diferentes documentos arquivísticos, «avanzou unha aprehensión da paisaxe baixo os novos paradigmas de interpretación das prácticas antropolóxicas, estéticas e críticas que serán fundamentais no futuro da arte e da arquitectura» (Sobrino Manzanares 2018, 98). A atracción que a aragonesa posúe por este tipo de espazos é, segundo Julia Ramírez Blanco (2012), herdeira do *Tour por los monumentos de Passaic*, de Smithson.

Xa se albiscaba o seu interese por visibilizar espazos sen uso na súa exposición na Escola das Artes de Zaragoza, en 1992. Aínda que o seu interese polos descampados comezou na súa estada en Ámsterdam, onde realiza en 1999: *Wastelands Map Amsterdam, a guide to the empty sites of the city*. Ahí comeza a describir e arquivar os solares baleiros da cidade, delimitalos no mapa e acompañalos con textos individuais. Para ela, cada parcela era unha sorte de reserva natural co seu propio ecosistema, único e digno de protexer, «territorios edénicos, cotos do excepcional e o maravilloso» (Ramírez Blanco 2012).

A partires deste momento, inicia unha serie de obras que tratarán de abrir estes espazos ao público, negociando cos propietarios, non sempre con éxito.

É un arte no terreo da negociación relacionado cun continuo social e tanto coa estética artística como coa responsabilidade ética. A través de cesións en préstamo, o que supón negociacións e convenios, este propósito de trazas case utópicas “non está concebido cun fin social, senón que os entende como espazos cuxa existencia mesma resulta primordial ao marxe de calquera utilidade posible. Aínda que permanecen abertos, o grado de accesibilidade dos solares varia segundo as peculiaridades de cada un. (Sobrino Manzanares 2018, 97)

Julia Ramírez (2012) explica que este tipo de intervencións permiten acabar cos límites impostos pola propiedade do chan. Este tipo de acción, concordan de novo cos TAZ (Bey, 2011), espazos que escapan temporalmente das estruturas de control social, como vimos en *Enxertables*. «A repentina desaparición da valla que cerca a terra evoca o resultado dunha hipotética acción vandálica, revolucionaria ou reformista. Nestas intervencións, configúrase o boceto apenas suxerido dunha cidade sen muros. (Ramírez Blanco 2012, 236).

A autora fala do concepto de “urbe gruyere”, onde os cidadáns poderían escapar da orde urbana totalizadora cara os *terrain vague*, extendidos pola cidade, de forma permanente e aberta, creando espazos protexidos, illas de liberdade de marcada influencia do pensamento anárquico. Non busca ordenalos, senón desfrutar da natureza salvaxe e endémica, libre da regulación humana e capitalista.



Almárcegui, Lara (2008) *Intervención en Fontiñas*. Santiago de Compostela. Lara Almárcegui.

Aínda que non sempre se poden conservar e preservar, así conecta fisicamente a intervención co caso a tratar, o descampado de Fontiñas. A memoria do que foi queda rexistrada e difundida no *Seminario*. Tras a súa intervención en Fontiñas, édítase formalmente unha guía na que se recollen fotografías, textos descritivos e un mapa cos terreos: “hortas privadas, camiños, arroios, regos, ruínas... co obxectivo de documentar e deixar constancia da orografía e o ecosistema inherente ao hábitat orixinal, á súa vexetación autóctona, como un espazo libre e silvestre antes do seu deseño urbanístico” (Sobrino Manzanares 2018, 96). Así, o espectador pode apreciarlos dun xeito diferente, coñecendo a súa historia e os usos de cada parecla ao longo do tempo.

A nivel simbólico, estes lugares son idóneos para potenciar a liberdade creativa, mediante a introducción no mesmo de novas perspectivas, que sacarán á luz, visións antes ocultas.

O sentido de transición temporal pode verse ademáis a través das múltiples capas históricas do chan. As ruínas achadas no subsuelo, as construcións que bordean o solar e as implicacións das súas futuras funcións, son momentos históricos que se contraponen ou dialogan. Falan dun uso diferentes do chan, baseado na permanencia, nas pegadas históricas vividas e por vivir, no inevitable arraigo que se instala entre pasado e futuro. (Sobrino Manzanares 2018, 98)

Co seu estudo, Lara Almárcegui consegue que os lugares que van ser intervindos, ou os espazos urbanos abandonados, volvan á conciencia pública, para que a cidadanía sexa consciente da identidade do lugar, e poida intervir nela, modificando o seu significado ou uso. En Fontiñas, buscou reactivar elementos e aspectos esquecidos ou descoñecidos do barrio, como a importancia que tiñan as fontes no mesmo, que aínda están presentes, como un elemento de resistencia do rural fronte as grandes construcións urbanas. A intervención en Fontiñas é un bo exemplo da súa obra,

na que consegue dar presenza a estes lugares, condenados a unha rápida desaparición non documentada, rompendo brevemente, ou definitivamente, as súas barreiras para vencellos ao espazo público, sexan privados ou da administración pública.

6.6. CHÁMALLE X (2004-2013). UVIGO

As Xornada de Arte de Acción *Chámalle X*, nadas no 2004 no marco da Facultade de Belas Artes e co soporte da Vicerreitoría do Campus de Pontevedra da Universidade de Vigo, naceron co obxectivo de achegar a arte contemporánea ao público dun xeito lúdico, estender esta práctica artística á sociedade, e dar a coñecer a *performance* na Universidade. Ademais, incluíuse a materia Arte de Acción no plan de estudos docente dende o 2009. Estas xornadas naceron coa vontade de cubrir a carencia da existencia dun festival que amosase o eido da arte de acción, e que formase aos alumnos nesta praxe, converténdose así nun referente a nivel estatal, ata o ano 2013, realizándose un total de 10 edicións consecutivas, documentadas en catálogos e rexistros en vídeo, que conforman unha rica documentación como axente de reflexión crítica. A arte de acción é, segundo o organizador, unha modalidade de intervención efémera que non xera obxectos, senón que emprega “a semántica do corpo e a súa presenza, o tempo compartido coa audiencia, a influencia do contexto no concepto, o espazo como continente e contido, e o diálogo entre o corpo e os obxectos e a posible incorporación do espectador como axente activo» (Tejo 2019, 265).

Os encontros como *Chámalle X*, dedicados á arte de acción, xunto coas relacións emanadas entre museos, institucións culturais e diferentes artes contemporáneas, coma as artes escénicas ou a danza, potenciaron este tipo de arte performativa. En Galicia, o contexto que se foi xestando dende a década dos oitenta convidou a aparición da arte de acción. A creación da facultade de Belas Artes de Pontevedra, en 1990 asentou os alicerces destas novas praxes. Así, as xeracións vindeiras de artistas, con novas vontades adquiridas na mesma, poderían ser partícipes das novas correntes. Ademais, dentro da mesma, o feito de impartir a materia do grado *Proxectos de Arte de Acción* converteu á facultade na segunda que posuía esta docencia a nivel estatal «Estes estudos espertan un notable interese e crean, ao igual que pasou na facultade de Belas Artes de Valencia, grupos estables de artistas que empregan a arte de acción como única ferramenta expresiva» (Tejo 2019, 270).

Polo xeral, a nivel cuantitativo abundan as intervencións neste eido de mulleres, no contexto de Galicia, como por exemplo: María Marticorena, Ana Gesto e María Roja¹³². Para elas, a arte de

¹³² Ou tamén: «Amaya González Reyes (Sanxenxo, 1979) e Rita Rodríguez (A Coruña, 1981), dúas artistas cunha obra que toca esporadicamente a arte de acción pero que se diferencia notablemente das metodoloxías de traballo levadas a cabo por Marticorena, Gesto e Roja. Unha boa parte desa diferenza pode atoparse na importancia que as artistas lle outorgan nun proceso que discute oculto á audiencia, na súa fuxida do contacto directo co espectador e na necesidade de apoiarse non rexistro do proceso que acabará presentando unha resolución expositiva en forma de instalación, escultura, fotografía ou vídeo. Xunto á traxectoria de Amaya González Reyes e Rita Rodríguez, é importante considerar ou traballo na acción de Mónica Mura, Sonia Tourón, Neves Seara, Ana Gil e, máis recentemente, Alba Blanco, Ana Corujo & Lara Buyo, Ana Pérez Valdés, Macarena» (Tejo 2019, 270).

acción é o centro da súa obra, unha prioridade na súa produción, algo non frecuente no resto do panorama galego actual. Xa que, a pesar de expoñérense os alicerces da mesma a finais do pasado milenio, a arte de acción na comunidade non ten estabilidade nin presenza continuada. Isto é debido principalmente aos problemas da súa mercantilización, e aos seguintes factores:

á súa falta de encaixe no mercado da arte, ás dificultades intrínsecas da súa difusión e exhibición, á falta de movementos de autoxestión, a emigración cultural, a existencia de cidades pequenas que non poden ofrecer a diversidade e oportunidades que si atopamos nas grandes capitais e á escasez de apoios oficiais (máis evidentes tras o inicio da crise no ano 2008). (Tejo 2019, 280-281)

En canto a análise formal do proxecto, observamos como existe unha heteroxenidade nos lugares de realización das obras. Neste estudo centrarémonos só nas intervencións no espazo público¹³³, xa que saír á rúa é «fundamental para involucrar á cidadanía e sacar á arte da aura dos seus espazos habituais, que a miúdo conducen ao descoñecemento [...] o labor da Universidade é traballar pola cultura, en particular aquela que non ten cabida noutros ámbitos» (Castro 2009). A primeira intervención no espazo público abranguida dentro de *Chámalle X*, foi unha performance de *Cállate Zorra* na Praza da Peregrina, en Pontevedra, no 2004, onde un grupo de alumnas da facultade de Pontevedra denunciaron sen acougo a violencia diaria que padecía a muller.

¹³³ Begoña Tena. *Deseo* (2004). Rúas de Pontevedra; Cállate Zorra. *s/t.* (2004). Praza da peregrina. Pontevedra; Ana Gil. *Entregas* (2006). (2006). Rúas de Pontevedra; Andrea Costas Lago, Elena Gómez Dahlgren, Eva Martínez Villar, Patricia Valverde. (As tres Marías). *A boa vida* (2006). Parque de Bonaval. *Arte no Parque* (2006).; Davide Salvado. *A miña beleza* (2006). Parque de Bonaval. *Arte no Parque* (2006).; Mar Caldas. *Baños públicos* (2006). Parque de Bonaval. *Arte no Parque* (2006); Nieves Correa. *s/t* (2006). Parque de Bonaval *Arte no Parque.*; Rita Rodríguez. *E pés?* (2006). Parque de Bonaval. *Arte no Parque* (2006).; Roi Fernández. *Vostede está baleiro* (2006). (2006). Rúas de Pontevedra; Ana Gesto. “Manto nocturno” (2008). Rúas céntricas de Pontevedra; Álvaro terrones y Santiago López. “Partido español inservible” (2009). Praza da Peregrina. Pontevedra; Carlos Llavata. “Acción Valencia” (2009) Praza da Peregrina. Pontevedra; Denys Blacker. “Soka Tira”(2009). Praza da Peregrina. Pontevedra; Johannes Deimling. “Don’t hurt me”. (2009). Praza da Peregrina e rúas de Pontevedra; L.I.B.A. Colectivo. “40 minutos”. (2009). Praza da Peregrina e rúa Michelena. Pontevedra; Los lolos. “s/t”. (2009). Praza da Peregrina. Pontevedra; Lucía García y Cristian García. “Homenaxe á reprodución”. (2009). Praza da peregrina. Pontevedra; Rita Rodríguez. “Performance”. (2009). Rúas de Pontevedra; Stefanie Trojan. “s/t”. (2009). Praza da peregrina. Pontevedra; Adam Gruba. “Levitación”. (2010). Praza da Peregrina. Pontevedra; Alba Blanco. “O circo de Emma”. (2010). Praza da peregrina. Pontevedra; Ana Mazoy. “Conoci_miento” (2010). Praza da Peregrina. Pontevedra; Carlota Salgado. “Temporalidades 42° 25’51’’ Lonx N/8° 38.24’Lat. 0”. (2010). Praza da peregrina. Pontevedra. Ángel Pastor. Recta final. Praza da peregrina. Pontevedra; Malgosia Butterwick. “Sedu/a/ction 23 Fromation. Sedu/a/ction 24. En forma” (2010). Praza da Peregrina. Pontevedra Pep Aymerich. L’autisme del jo. Praza da peregrina. Pontevedra; Sofía Misma. “DES_encantada. Tiempo de desapego XI”. (2010). Praza da Peregrina. Pontevedra; Omar Saadoun. “Degade”. (2011). Sala X de Belas Artes e rúas de Pontevedra; Ad-Hoc. “Poema Biolento”. (2013). Praza Maior Ourense; Alba Blanco. “Chumba, 3”. (2013). Praza de España. Pontevedra; Amaya González Reyes. “Alegoría”. (2013). Praza da Peregrina. Pontevedra; Ana Gesto. “Gesto é sombra”. (2013). Praza da Peregrina. Pontevedra; Ana Mazoy. “Dialéctica o Aracne”. (2013). Praza Maior Ourense; Belén Chorén. “Camiños”. (2013). Praza do ferro Ourense; David Crespo. “Técnica del balón”. (2013). Praza da Peregrina. Pontevedra; María Marticorena. “Instintos en duelo”.

En canto a conexión física das intervencións co lugar, obsérvase a presenza de innumerables variantes de materiais e formatos empregados, que percorreron os xéneros teatrais, performance e instalacións. Os artistas percorreron os espazos públicos das rúas, prazas e parques da cidade de Pontevedra, coa intención de facer contacto co espectador, xa que o papel do mesmo é indisoluble deste tipo de creacións, así o apreciamos na acción de Los Lolos no 2009, na Praza da Peregrina, onde buscaban que a xente se involucrase, que fosen partícipes, activos na reconstrución das mensaxes inseridas. O mesmo observamos na *Boa vida* (2006), de *As Tres Marias*, ou na performance de Nieves Correa, no Arte do Parque 2006. Segundo Denis Blacker, a importancia da performance radica «no acto artístico por si mesmo: un momento efémero que combina diferentes niveis de emoción que o artista lle ofrece á súa audiencia. [...] A performance é máis unha forma de comunicación que un xénero ou disciplina artística. O valor non está na peza, radica na transferencia, na comunicación dun punto de vista e non soamente en mostrar unha imaxe bela. A arte establece fronteiras que a performance rompe para poder ter un campo onde se intercambian valores, naturezas e principios» (Tejo 2010, 74).

Así, a rúa aséntase como espazo de encontro e reflexión, onde o espectador se volve cómplice co artista, co lugar e co contexto. Tal e como se aprecia na performance de límites expandidos de Johannes Deimling, *Don't hurt me*, na Praza da peregrina e nas rúas de Pontevedra, este tipo de manifestacións non só son arte, senón que poden contribuír a potenciar outras vías de comunicación no día a día das persoas. Os artistas empregan a esencia pública do lugar onde interveñen, para actuar e visibilizar mensaxes, coma o de Omar Saadoun en *Degade* (2011), onde buscou transmitir os valores da revolución da primavera árabe ao maior número de espectadores posibles.

A conexión simbólica xerada nese contacto entre o público e a experiencia artística, moitas veces mesturando o público e o privado, tal e como amosa Carlota Salgado en *Temporalidades 42° 25'51'' Lonx N/8° 38.24'Lat. 0* (2010), presenta diversos temas que as creadoras pretenden facer chegar á cidadanía, ou que empregan no seu discurso artístico. Os conceptos máis presentes son: o corpo, o feminismo, a sociedade de consumo, o cotiá, as emocións. O corpo aséntase como a principal ferramenta e símbolo co que contan os artistas de acción, xa que é o lenzo sobre o cal serán observados polo pobo. Así o reflicte Davide Salvado en *A miña beleza* (2006), repartindo bicos aos asistentes, onde o narcisismo e o exhibicionismo se converten en ligazóns co público, ou Pep Aymerich en *L'autisme del jo*, onde o artista dialoga e interactúa cunha copia do seu corpo, coma se do Dr. Frankenstein se tratara, nunha busca por atoparse a un mesmo. Mais termina coma un intento errado, ao non ser capaz de comprender o acto creador.

Na primeira edición do Chámalle X participou Cállate Zorra. *s/t.* (2004), onde un colectivo de mulleres denuncia a violencia diaria contra a muller. A conciencia de xénero maniféstase relevante ao longo de todas as edicións, pola súa presenza. David Crespo en *Técnica do balón.* (2013), emprega o lúdico para criticar aos obsoletos patróns de xénero impostos dende o patriarcado. Tamén Sofía Misma en *DES_encantada. Tempo de desapego XI.* (2010), unha reflexión crítica ao

modo en que as mulleres foron usadas como xoguetes sexuais e traballadoras non remuneradas. Facendo alusión á multiplicidade de oficios que exercen as mulleres arestora, o *Circo de Emma* (2010), de Alba Blanco advirte das complicacións que abrangue o espectáculo do íntimo e o cotián. Eva Martínez Villar, Patricia Valverde (As tres Marías) en *A boa vida* (2006), realizan unha crítica ao patriarcado, concretamente á presión tanto física como psicolóxica que as mulleres vense na obriga de soportar por mor da estrutura patriarcal. Asemade, sen confrontar co masculino, escapando do conflito de sexos, Ana Gesto en *Manto Nocturno* (2008) marca con forza a conciencia de xénero. Estas accións constitúense como unha crítica, un campo de creación de debate entorno á temática.



Rodríguez, Rita. (2009) *Chámalle X*. Pontevedra. Lidia Carrión, Itziar Ezquieta e Juan Silva.

Á sociedade de consumo fai referencia Roi Fernández, en *Vostede está baleiro* (2006), unha performance que critica á sociedade de consumo e ao abafador dominio do universo dos medios á poboación, «defende sen descanso a capacidade individual para decidir, aquilo que nos permite afastarnos da triste uniformidade que nos rodea» (Barroso, Tejo, 2014: 166). O mesmo pretende reflectir “Alegoría”, de Amaya González Reyes, un absurdo apego polo material que se produce cando nos aferramos a cousas que deberíamos deixar marchar. Cousas na meirande parte das ocasións, do cotián, temática amosada en varias das intervencións, coma a de Mar Caldas, *Baños públicos* (2006), a cal emprega o corpo para representar un ritual de baño no que se achega ao xesto, á pose e á teatralidade do cotián. Observar un ritual cotián dende lonxe, permítenos coller perspectiva e observarnos a nós mesmos, nos nosos costumes automatizados.

En definitiva, Chámalle X conformouse coma o baluarte da arte de acción galega, dende o seu nacemento. Aínda que este tipo de intervencións tamén se apoian eventualmente dende os Museos de Arte Contemporáneo de Galicia, coma en *Arte no Parque* (2006, CGAG), ou en exposición coma

en Presenza Activa *Presenza activa. Acción, obxecto e público* (2012, MARCO). A Facultade de Belas Artes de Pontevedra deu forma a dez edicións nas que involucraron tanto a artistas internacionais coma locais, para irrompen no espazo público cotiá da cidadanía, para converter a rúa, o espazo democrático en esencia, en lugar de reflexión e debate. A súa notoriedade no panorama contemporáneo galego foi indiscutible, ao ser o único evento de arte de acción galega a esta escala. Converteu á *performance*, soportada no contexto urbano, nunha ferramenta máis para os artistas, polo que podemos afirmar que enriqueceu conceptualmente ás futuras xeracións de creadores galegos.

7. CREACIÓNS DE GALERÍAS E FUNDACIÓNS PRIVADAS

Ollando a produción realizada polas galerías e fundacións, obsérvanse como as intervencións nadas do eido galerístico, concretamente de Adhoc, vencéllanse a problemáticas sociais e urbanísticas, mentres que as obras nadas de fundacións privadas, comprendeu unha dobre realidade: a situación de obras de artistas de renome en grandes mostras que percorren varias cidades, e por outra banda, as intervencións *site-specific* de artistas. Amosan diferentes tipoloxías de intervencións no espazo público. Por unha banda, tiveron lugar proxectos de acollida de exposicións itinerantes de artistas de renome, por parte das fundacións, con obra que foi situada en prazas públicas e zonas concurridas das grandes cidades. Foi o caso da mostra organizada pola Obra Social de La Caixa, do artista Igor Mitoraj, conformada por 22 bronce. A Fundación La Caixa é a creadora de *Arte en la Calle* (2006), unha iniciativa de 15 meses onde se achegou a arte ao público de varias cidades españolas, entre elas Vigo, con esculturas inspiradas nos grandes mestres clásicos e na arte do Renacemento. Representa a mitoloxía formalmente fragmentada, coma un achado arqueolóxico, destacando no vieiro urbano. Os seus emprazamentos foron indicados polo propio autor. Entre eles, destacaron o da Sede da Fundación, na rúa Real 66, o da Porta do Sol, o da praza da Princesa ou o do Areal.

Da man da Fundación Caixanova (agora Fundación Galicia Obra Social), nace outra das mostras itinerantes foi a do escultor murciano Cristóbal Gabarrón, quen creou 16 pezas de fibra de vidro, cunha altura comprendida entre os 3,20 e os 5,90m. de altura, de vivas cores e realzadas sobre grandes pedestais. Foi recollida baixo o título: *Las Torres de la Alhambra* (2008-2009). O autor pretendía achegar a simboloxía que teñen os seus “monumentos” á poboación, de unión, de harmonía e convivencia entre as cultura árabe, xudía e cristiá. As obras dispuxéronse ao longo do espazo público das cidades escollidas, a modo de visita guiada, tal e como se fai na Alhambra. María Pita na Coruña, na praza de Pontevedra, na de Lugo, Vigo, no Cantón e no Paseo marítimo.

Tamén dende as fundacións, xorden proxectos non itinerantes, coma Fardel de Dissidências (1999), comisariado por Nilo Casares e producido pola Fundación Luis Seoane e Caixavigo. Este proxecto naceu coa intención inicial de constituirse como bienal, mais non se afianzou. De todas as creacións, calou fondo na cidadanía herculina *Voltou o Xerión*, un seto con forma de calavera emprazado na avda. Alfonso Molina de A Coruña, que fai referencia a lenda na que Heracles

derrota a Xerión. Tanto que foron os propios veciños de dita localidade os que solicitaron a permanencia da instalación integrándola no seu día a día.

Dende a Fundación da Cidade da Cultura, *Máscara nómada*, (2013) de Iago Eireos, nace unha instalación efémera realizada no parque de Belvís, que conecta o lugar coa Cidade da Cultura. Precisamente, era o emprazamento onde ían ser instaladas as torres Hejduk, mais por vontade de Eisenman, as arquitecturas adquiriron a súa posición actual no complexo deconstructivista. Eireos decide estender unhas lonas na zona, seguindo a pranta das torres a escala real, nas que houbo unha serie de ilustracións e estruturas aleatorias, sen significado premeditado. Posteriormente, recreouse documentalmente a instalación e o seu proceso no propio Gaiás.

Por outra banda, dende o eido galerístico, Adhoc é a única galería emprendedora de intervencións públicas. Dende ela, Carmen Nogueira interveu creando *Refuxios*, unha construción de cartón que recorda as “infraarquitecturas” anárquicas das persoas indixentes, cunha porta para o rueiro de Méndez Núñez, ao que da a parte posterior da galería. Ela mesma e Santiago Cirugeda deron forma a *Travesía de Vigo* (2006), onde interviron a rúa homónima. Nela, buscaban recalcar certos usos do espazo non coherentes ou inadecuados da cidade olívica. A día de hoxe, só permanece un no lugar. Libia Castro e Ólafur Ólafson na rúa Joaquín Loriga, do centro de Vigo, realizan *Uterus Flags* (2008), formada por unha serie de banderíns de festa que amosan órganos sexuais femininos. Conseguiu espertar a curiosidade dos veciños, tanto que incluso unha ringleira das mesmas foi roubada. Soprende esta proposta da galería, que dende o punto de vista empresarial, é atrevida e non habitual neste sector.

7.1. REFUXIOS (2004). GALERÍA ADHOC

No 2004, para a galería AdHoc, Carme Nogueira crea *Refuxios* Imx. 24., unha intervención *site-specific* ao carón da entrada secundaria da galería, incorporando á mesma o contexto urbano máis próximo. Nela obsérvase como un espazo público se convirte nun espazo de vivenda privado por mor dunha apropiación temporal do mesmo, en concreto do rueiro de Núñez. Precisamente, foi en maio do 2004 cando a galería, que levaba aberta dende 1990 amosando un programa amplo e diverso, onde tiñan cabida artistas locais e internacionais, decidiu trasladarse ao centro da cidade, e abrir un segundo espazo, a “Sala Callejón Núñez”, para proxectos de corte específico. A intervención na Galería Adhoc non é a primeira mostra na que Carme Nogueira amosa *Refuxios*. Foi un proxecto xa iniciado no 2003¹³⁴, no Porto de Vigo (Imx. 25.), que nace coa vontade de analizar os problemas producidos entre a arbitrariedade do deseño abstracto do o noso habitar moderno, e as verdadeiras necesidades de habitabilidade ás que debe dar a arquitectura para

¹³⁴ *Refuxios* realizouse por primeira vez no Porto de Vigo e foi exposta posteriormente na Igrexa da Universidade de Santiago de Compostela. Despois na galería AdHoc no 2004, no rueiro Nuñez, na Sala Sala Metronòm de Barcelona, no 2005; na rúa de Londres (Imaxe 73) e no panóptico do Museo de Arte Contemporáneo de Vigo no 2006. No 2006 o Museo de Arte Contemporáneo de Vigo e o Instituto Cervantes invítana a participar no programa *Laberinto de Museos* en China; onde realizará o seu último *Refuxio*, no Instituto Cervantes de Pekín.

acubillar a todos e cada un de nós. É unha aproximación ao urbanismo non oficial da cidade de Vigo.

En canto a análise formal, *Refuxios* está conformada por varias caixas de cartón dispostas unha enriba da outra formando un volume de escala humana, cunha porta de entrada. Despois da intervención no rueiro, trasládanse as caixas empregadas para a obra no exterior ao interior da galería para crear unha peza na que nunha das súas caras se proxectan imaxes reais: «unha das fachadas desta arquitectura ofrece unha especie de *trompe-l'oeil* do mesmo conxunto de caixas, pero nesta ocasión situadas nun espazo público, practicamente cortando o paso nun estreito canellón» (Fanego 2007, 286).

Refuxios difumina os lindes entre o público e o privado, achegando simbolicamente ocupacións do espazo público da contorna urbana máis próxima. A artista busca que o espectador se aproxime á vivencia que ten lugar neste tipo de construcións, onde a obra exterior actuaría coma un obxecto de interpretación deses espazos, e a obra exposta dentro da galería como a confirmación desa realidade, para apelar á conciencia do vivido polo espectador na intervención.



Nogueira, Carme. (2014) *Refuxios*. Callejón de Nuñez. Vigo. Carme Nogueira.

Os refuxios son uns dos elementos máis significativos da obra de Carme Nogueira. A autora denomina “infra-arquitectura”, as tipo de construcións non reguladas, anárquicas e temporais, que se definen en funcións das necesidades concretas, e das posibilidades en canto a recursos do seu autor. O que nos fai conscientes da precariedade do noso lugar.

Unha das características da arte recente é a súa aproximación ao campo de intereses do arquitectónico ou, como di Peter Osborne, a súa condición de “urbanismo desprezado”, a súa proxección contextual no tecido da cidade para crear certa

mediación significativa cos aspectos utilitarios, vivenciais, intitucionais ou domésticos do espazo público. (Fanego 2007, 286)

A autora pretende representar un cuestionamiento crítico sobre o espazo público. Son vivendas de cartóns que recordan ás auto-construcións das persoas indixentes, amosando así unha estética que contén unha gran carga política, e que adoita empregar para iniciar unha reflexión en torno ás «construcións efémeras, infra-arquitectónicas e infraurbanas. [...] unha forma anárquica de ocupación do espazo, [...] unha incorporación, facelo espazo parte do corpo, que creza de forma paralela ás súas necesidades, de modo orgánico» (Sobrinho Manzanares 2018, 99-100). É dicir, é unha forma autónoma de apropiarse do espazo, un xeito propio de construír que ao non estar regulado, termina sempre por incidir no resto de formas de ocupar o espazo. Como unha sorte de conexión cos demais habitantes, a creación dun lugar de reunión e encontro.

Asemella ser unha obra que se aproxima ao urbanismo de Vigo e conecta cos intereses dos estudos recentes de arquitectura en torno aos espazos abandonados. Lévanos a unha perspectiva onde se resaltan os diferentes aspectos existentes nos vieiros urbanos, domésticos, experimentais, útiles, conflitivos ou mesmo institucionais, a unha auto-construción de subsistencia. Deixa de lado a abstracción funcional que desleixa o que demanda o cidadán. Pretende coñecer a identidade que se agocha detrás das construcións sociais, no dominio público, e poñer de manifesto a vertente máis anárquica ou non regulada da construción arquitectónica. Así, Carme Nogueira decide ocupar o espazo público coa intención de que este, se vexa subordinado aos problemas da poboación, creando refuxios persoais que formen parte da cidadanía.

En certo modo, este tipo de construcións, teñen moitas reminiscencias da nosa esencia como construtores, da cabana primitiva (Goyarrola 2014). Isto débese a que estas edificacións conectan simbolicamente coa nosa faceta de construtores do noso propio refuxio do mundo. Son básicas, responden a necesidades do momento, orgánicas, están en constante cambio e non se realizan seguindo motivos relixiosos ou estéticos, por iso recorda ao significado primitivo da arquitectura, ás orixes da mesma.

A presenza desta obra no espazo público, permítenos extraer varias cuestións. En primeiro lugar, a facilidade coa que se pode transitar entre o público, entendido coma o espazo circundante que nos condiciona, e o privado, o espazo persoal e emocional en moitas ocasións, empregando como elemento simbólico os *Refuxios*. Estes actúan como lugares para acubillarse, tanto física como emocionalmente, tanto individuais como colectivos, impregnados de lectura política, xa que pretenden abrir novos sendeiros que permitan solucionar os problemas inherentes á cohabitación dun lugar.

Do mesmo modo que os refuxios físicos negan a ordenación do espazo, as regras que intentan organizar e dar sentido a un espazo organizado, os refuxios emocionais que construímos para defender una postura persoal, manter unha distancia crítica,

un lugar propio, tamén transforman o contexto social no que se sitúan. Os refuxios físicos, coas súas ampliacións, apropiacións, redefinicións da arquitectura, negan a correspondencia forma-contido, do mesmo modo en que moitas actitudes que poderían pasar por submisas, dominadas ou hexemónicas rexeitan esa igualdade. [...] Son eses discursos ocultos os que crean espazos propios, refuxios emocionais nos que crecer cun sentido propio. (Permui e Ruido 2005, 47)

Nogueira pretende facernos ver que cando nos refuxiamos de xeito emocional nun lugar, estamos outorgándolle un sentido propio, un significado humano carente en moitas ocasións nas fórmulas da arquitectura moderna. Os espazos deseñados para solucionar os problemas de habitabilidade modernos, onde as configuracións se dispoñen segundo a súa función, non resolven as necesidades emocionais básicas de moitos dos cidadáns. Provoca que os espazos que habitamos sexan concibidos partindo dunha idea abstracta, seguindo un orde claro con sentido funcional. Carmen Nogueira afirma que está lóxica de respostar necesidades xerais non concorda con como debería ser a nosa arquitectura, anárquica e cambiante, coma as nosas vidas. A xeneralización nunca é a resposta, xa que os problemas que se saen do habitual, quedan nos marxes, desprotexidos, sen solución.

A existencia destes infra-espazos habitacionais é unha mostra da dominación do hexemónico e os seus espazos abstractos, que se fan pasar por igualitarios, cando nin crecen nin cobren as novas necesidades que aparecen co tempo. Para María Luisa Sobrino, desenvolver formas anárquicas e populares, sen unha pauta previa de actuación profesional,

non é simplemente unha resposta estética ou funcional, significa unha forma política de ocupar o espazo, en realidade trátase dunha in-corporación, facer do espazo parte do corpo, que crezca de forma paralela ás súas necesidades, de modo orgánico. É unha forma de crecemento anárquico, non regularizado nin ordenado que acaba influíndo no espazo circundante de forma que varía o seu significado. Deconstrúe o seu sentido, transforma o contexto social no que se sitúan. (Sobrino Manzanares 2018, 100).

Carme Nogueira propón unha descentralización da visión moderna prioritaria da arquitectura, para poñer en relevancia as “infra-arquitecturas” que sempre están esquecidos, abstraídas da realidade por seren arquitecturas anónimas e estaren fóra do sistema. Refuxios alude directamente a fórmulas humanistas e anarquistas, moi presentes arestora. Sen dúbida, *Refuxios* lígase á necesidade actual de que xurdan novas propostas que fagan fronte ao urbanismo e o crecemento especulativo e desenfreado das nosas cidades. Isto é concordante coas correntes de pensamento da contra-cultura dos sesenta e setenta, herdeiros da Internacional Situacionista, con críticos como Richard Sennett, que reaccionou contra o urbanismo moderno, racionalista e funcionalista, por coartar a liberdade e a creatividade da xente, e eliminar o elemento espontáneo, creativo e improvisado. Richard Sennett, non cría que o exceso de planificación e regulación teña algún beneficio social, todo o contrario.

Buscou potenciar o comunitario con certas doses de anarquismo. O situaciónsímolo sírvelle tamén a Carme Nogueira como referente teórico e metodolóxico, ca que emprega a súa forma de observar e transitar a realidade. A deriva foi a base da súa labor, e a mirada a iniciativas que bordean as marxes da arquitectura de formas alternativas, como a obra de Santiago Cirugeda, co cal colaborou en *Travesía de Vigo*, un dos seus intereses.

A investigación no eido das auto-construcións, pode contribuír a formar teorías que fagan fronte ao sistema capitalista, que conciencie das desigualdades sociais e económicas, para crear unha arquitectura que prime o auto-constructivo e non o hexemónico, e o modular baseado nas necesidades sociais, coma no seu día deseñou o grupo Archigram. A arquitectura debe ser orgánica, transformarse segundo as nosas necesidades. O espazo non regulado que creamos, incorpórase ao contexto social existente, e el, a nós. É que o concepto de refuxio, entendido coma espazo persoal, tamén alude politicamente a eses espazos urbanos de encontro, onde a cidadanía se pode reunir para conversar, axudar, consolarse e participar en proxectos comúns. Os espazos deben habitar contextos, non permanecer illados en nubes abstractas.

Así, esta intervención de Carme Nogueira, marcada polo efémero, o público e o privado, permite visibilizar unha lectura que normalmente a cidadanía non aprecia, explora «un transitar vivencial polos lugares dunha historia social conflitiva de certos pasaxes, barrios ou determinados lugares de cidades» (Sobрино Manzanares 2018, 99) e procura activar o espazo público, sempre baixo unha constante vontade crítica. Dende o punto de vista galerístico, é unha mostra de como este eido pode facerse ver no espazo público, con propostas centradas nas problemáticas da cidadanía, máis afastadas da súa dimensión mercantil.

7.2. TRAVESÍA DE VIGO (2006). GALERÍA ADHOC

No proxecto *Travesía de Vigo*, Santiago Cirugeda e Carme Nogueira interveñen con diversas actuacións efémeras na rúa Travesía de Vigo entre setembro e novembro de 2006. As diversas intervencións do proxecto *Travesía de Vigo*, promovidas pola Galería Ad Hoc, están relacionadas coa existente falta de adecuación entre o edificio de Fenosa, do arquitecto José Antonio Corrales Gutiérrez, e a realidade social dos cidadáns, e os modos de ocupar o espazo interior e exterior do mesmo, xa que forma parte do vieiro urbano que moitos transitan no seu día a día. Fan referencia ao carácter transitorio do tipo de habitantes do lugar, xa que comezou a habitarse por xente das aforas, nos anos 60, década cando se produce o crecemento e a mestura de poboación local (antiga periferia rururbana) e novos poboadores que viñan doutras comarcas de Galicia, de Zamora e de León, principalmente.

O contexto foi unha investigación persoal sobre unha forma de crecemento da cidade e a relación coa cidadanía, intentar traballar coa representación deses lugares e dos seus habitantes. Unha intención aberta de entender o lugar dunha forma menos simplista da que acostuman a ser interpretados. [...] Nese momento

tampouco había unha grande tradición de intervencións site specific aquí e menos subvencionadas e tampouco no noso contexto existe a tradición anglosaxona de incorporar estes procesos artísticos dentro dos planes urbanísticos como si sucede en Holanda, contexto no que máis tarde traballaría. Isto para mín non é unha desvantaxa, porque entendo que o papel da arte non é un papel utilitarista e este "desinterés" o entendo como algo positivo co que traballar. En algún outro proxecto si xurdiu unha pulsión "utilitarista" despois da miña intervención, pero, para mín, o que é interesante é que esos movementos sucedan dende unha organización veciñal. Se a intervención artística serve para visualizar ou dar corpo a algo é positivo, pero non ten que "solucionar" no sentido en que o debería facer se houbera un organismo detrás¹³⁵.

Travesía de Vigo foi a mostra perfecta do rururbano vigués, arestora case forma parte do centro vigués. Un contexto que aparece na principal cidade galego, ao converterse nun foco industrial, ao longo das derradeiras décadas do século pasado. As bondades económicas provocaron crecementos demográficos e un éxodo rural, nun “contexto de permisividade urbanística dominado polo caos máis absoluto” (Permui e Doñate 2006, 183). Moitos dos obreiros da fábrica foron inmigrantes chegados froito dun proceso de industrialización desenrolista nado nos anos sesenta (González Pérez e López González 2003). Os obreiros do local posuían leiras nas que traballaban o resto da xornada. O urbano convivía co rural. Esta peculiaridade non se asocia a espazos específicos, senón a unha esencia dual que está presente en cada elemento. Coa reconversión industrial, as vellas chemineas da fábrica deixaron de afumar, mentres que os estaleiros e as conserveiras pechaban.

Ambos artistas reflexionan en torno ao urbanismo do lugar, que se pode xustapoñer ao das marxes en xeral, aos lugares esquecidos polo sistema e ao urbano como construción da identidade. Propoñen unha descentralización da mirada racionalista que temos do urbanismo, que contribúa a outorgar un novo contexto protagonista ás zonas desleixadas das mesmas. Como se apreciaba no proxecto *Refuxios*, en referencia ao traballo de Carme Nogueira, a obra de Santiago Cirugeda tamén pode entroncarse cunha corrente de pensamento anticapitalista, nada co socialismo utópico, na que participaron pensadores como Lefebvre, ou críticos coma Jane Jacobs, ou máis actualmente Lewis Mumford, os cales buscan dar forma á estrutura da cidade fóra dos grandes plans de control social racionalistas. Ambos critican á arquitectura que impón modelos de habitar a unha comunidade concreta, sen contar con ela.

Para Santiago Cirugeda, profesional “alegal” da arquitectura en acción (González Ortiz 2011), prima máis solucionar problemas sociais, aproveitando solares baleiros e os recursos materiais que pode reciclar, que obter beneficios. A súa labor defínese a partir do traballo social, colectivo, vivendas alegais, no bordo da lei, buscando os intersticios que a lei non cubre, aos usuarios que non poden acceder a unha legal. Un exemplo algo anterior á obra comentada, de aplicación dos

¹³⁵ Entrevista á artista vía mail o 9 de maio de 2022.

seus presupostos de arquitectura social é o seu proxecto *Sábanas Ríxidas* (2005), concibido a partir da necesidade de camuflar unha serie de vivendas ilegais a partir da colocación deste material nas súas azoteas.

O seu forte compromiso social de resolución de problemas, ademais da salientable carga política (Pérez, 2010), tamén se aprecia nesta intervención conxunta con Carme Nogueira, onde prima o contexto fronte á estética arquitectónica, tal e como amosaba o pensamento de Gordon Matta-Clark. Humberto González Ortiz (2011), relaciona a práctica de Cirugeda coas propostas de Alvar Aalto, por liberar a arquitectura formalmente de presións externas ao deseñador, na medida do posible, para afrontar e dar solucións a problemas humanitarios e sociolóxicos. Carme Nogueira afirma que non tiña

referencias de traballo comunitario con vistas a un obxectivo, como as realizadas en ámbitos anglosaxones, pero si que me interesaban proxectos ou correntes de pensamento como Willian Whyte, que fala da vida social dos pequenos espazos públicos; as intervencións de Marjetica Potrč, as implicación da arquitectura feminista...¹³⁶.

Neste caso, o papel que desenvolven ambos artistas é introducirse neses espazos invisibles, abstraídos da regulación e das normas, onde parece que o tempo está conxelado, para dar a coñecer novas perspectivas deses sistemas alternativos que o capitalismo mantén afastadas de nós, para outorgarnos unha nova visión da realidade.

En certo modo, son espazos que están agardando a ser transformados, a que unha persoa os active humanizándoas. Outorgarlle unha nova identidade, reivindicarlos a través dunha intervención artística. Do mesmo xeito que Gordon Matta-Clark, ou por poñer o exemplo dun artista galego, Nicolás Combarro, buscan activar espazos esquecidos, realizar unha actuación para contextualizados de novo nun presente no que cobran relevancia. Segundo Friedman Malsh, conségueno creando unha fonte construtiva a partires do abandono, dándolle así unha nova visibilidade artística (Maderuelo 1990, 311).

A primeira intervención de *Travesía de Vigo* foi a proxección de dous vídeos, unha videoinstalación sobre unha silueta do edificio. Ese marco de proxección, simboliza a visión que posúen do mesmo os cidadáns, aínda que estea representada dun xeito abstracto e limpo. O interior, visionase grazas a unha propietaria que ensina aos espectadores que partes do piso a unen emocionalmente co edificio. Ademais, catro alumnas da ESO reflicten a súa visión a través de fotografías descritivas do exterior e interior, onde amosan cuestións máis relacionadas co gusto, que co propio espazo. Esta tarefa, fixo que os seus propios alumnos comezaran a pensar sobre as súas vivendas familiares, e o contexto no que estaban. É interesante provocar este tipo de cuestións no alumnado, para que pensen o espazo que habitan dun xeito diferente e busquen novas formas

¹³⁶ Entrevista á artista vía mail o 9 de maio de 2022.

de organizar a súa vida, a partir da observación do existente na súa contorna. A Carme Nogueira agradoulle «ver que amosaron as súas diferenzas pero tamén que, a pesar da súa adolescencia, que xa sabes que é tan facha e hedonista á vez, tiñan ideas do colectivo» (Permui e Doñate 2006, 173).

Por último, fíxose unha intervención sobre o terreo, sobre o solar da parte traseira dos edificios. É un lugar funcional, que actúa como parking e lugar de encontro e relación. Coa finalidade de adecuar o espazo, instaláronse bancos móbiles deseñados por ambos. Os deseñados por Cirugeda son bloques e conos, e foron instalados sen permiso da administración pública, e os de Nogueira, son tres bancos móbiles feitos en aglomerado. Estes, tiñan o tamaño das xardiñeiras instaladas que forman parte do mobiliario novo do centro de Vigo, para salientar que as políticas de embelecemento da cidade esquecense dos lugares máis afastados do centro. Segundo Carme Nogueira, a intención era

A intención era pasalo ben e mostrar o ridículo da acción municipal coa súa intención de “embelecer a cidade” (o problema para min non é a cuestión do bonito, senón da necesidade de planificar, de estudar que se necesita, e non resolver cunha escultura que ademais, a pesar do gusto popular, só fai conformar certos clíxés representativos, de estética fascista, non me parece inxenuo). (Permui e Doñate 2006, 174).

Os autores, pretenden transformar un elemento decorativo, embelecedor, nun espazo autoxestionado e reivindicativo. Un lugar onde escoitar a voz dos seus habitantes.



Nogueira, Carme e Santiago Cirugeda. (2006). *Travesía de Vigo*. Vigo. Carme Nogueira.

No relativo á conexión espacial coa a rúa onde se intervén, *Travesía de Vigo*, a obra é representativa xa que nela esvaécense os límites entre o urbano e o rural. O edificio Fenosa é unha icona do desarrollismo industrial de Vigo, en plena convivencia co entorno case rural. A acción pretendía

crear obxectos de interpretación espacial, «termo empregado por Carme Nogueira para referirse aos obxectos que non pretenden resolver un problema se non expoñer certos conflitos sexan o non visibles» (Romani 2012). É que coma soe acontecer, as zonas non centrificadas normalmente non soen desfrutar de embelecementos urbanos, senón que son marxinadas, tal e como estaba a acontecer nese intre. A formulación levada a cabo polo concello non estaba unificada para toda a cidade, senón que no centro gozaban de novo dunha maior inversión. Buscaban recalcar certos usos do espazo non coherentes ou inadecuados da cidade olívica. A día de hoxe, só permanece un no lugar. Segundo Carme Nogueira,

o gusto popular ten en Galicia unha formalización concreta e un nome: chámase feísmo. (por iso o nome do noso comando esteta: chamámoslles feísmo ás caras esculturas fascistas, en lugar de aos alpendres autoconstruídos e ás casas sen rematar das aforas, o meu barrio, hihihih). Eu penso que o problema estético ten un fundamento funcional. As cousas non funcionan, por iso búscanse solucións, claro que estas non se adecúan aos plans urbanísticos nin ás normas estéticas, pero, trátase de legislar. (Permui e Doñate 2006, 175)

O que nos di Carme Nogueira é que non hai que buscar solucións estéticas, senón funcionais, útiles para a sociedade. Nin a Cirugeda nin a Nogueira lles interesa en concreto a restauración do propio edificio como obxecto material, senón o seu uso como axente potenciador do conceptual. Segundo a autora, hai dous elementos chave neste proxecto: «por unha parte a vivenda social como exercicio de estilo (e ao mesmo tempo de expresión dunha idea de funcionalidade) e, pola outra parte, como expresión dunha forma de colectividade que vai máis alá do propio edificio e se proxecta nos seus tránsitos» (Permui e Doñate 2006, 170).

Os autores fan referencia a idea de barrio, á importancia de transitar o espazo e relacionarse cos outros, á importancia da vida de barrio da que falaba Jane Jacobs. Estudar o edificio é unha tarefa que saca á luz novas propostas nadas do local, de cambios aplicables, sempre dentro da lexislación. Dirixen a nosa mirada ao que está acontecendo detrás deste tipo de espazos abandonados, a un lugar atrapado nas marxes do sistema, esperando atopar unha persoa que saiba apreciar a súa esencia esquecida, algo que incentive a comprensión do seu contexto actual, unha intervención de activación.

8. MANIFESTACIÓNS INDEPENDENTES

Sen estar auspiciadas por ningunha institución, diversas obras marcaron o panorama da arte pública galega de finais do século XX. Estas, formalmente heteroxéneas, concordan na súa natureza autoxestionada, lonxe de apoios económicos ou loxístico estables. A aceptación social destes proxectos á hora de procurar activar o comunitario, é un berro urxente á necesidade de que as institucións culturais sosteñan os seus alicerces no tempo, consolidándoos no panorama artístico. Jorge Luis Marzo (2017) no seu artigo “Definiendo la independencia del productor artístico: de la transición a la actualidad”, en *Producción artística en tiempos de precariado laboral*, fala da incapacidade das administracións para reflexionar apropiadamente sobre as condicións do público, constátanse no feito de ter establecido unha enorme patrimonialización no eido da subvención cultural, sen percibir o carácter común que a institución debe proxectar para ser realmente pública; ademais de tratar con desdén, cando non con aberto rechazo, aquelas prácticas sociocreativas máis radicais que en Bilbao, Madrid, Sevilla, Valencia ou Barcelona operaban completamente á marxe da administración.

Nos inicios do período estudado, atópanse as exposicións ao aire libre realizadas na Praza da Princesa e Castro de Vigo, realizadas de 1968 a 1976. Nacen nun contexto no que se respiraba vontade de renovación dos xeitos de difundir a cultura, ou de achegar a cultura e a arte á sociedade. As intervencións nesta cidade, autoxestionadas, son os alicerces que asentarán os novos xeitos de difusión cultural. Conseguiron ser o punto de encontro dunha rede cultural da que se puideron beneficiar artistas tanto locais como extranxeiros.

Á hora de clasificar as diferentes intervencións independentes, podemos realizar unha diferenciación en canto a súa autoría: individual ou colectiva. Dende o eido individual, aparecen numerosas creacións nadas da mente dun único artista. Creacións autónomas, moitas pioneiras, que pretenden poñer rumbo e xerar novas perspectivas. Entre elas, cun afán eremítico de illarse do mundo, plenamente independente de calquera apoio ou influencia externa, xa dende inicios dos anos setenta o alemán Manfred Gnädinger, afastado de calquera apoio e rede cultural, decide situarse en Camelle. Alí creou unha obra intimamente vencellada coa natureza, transformada, na que el mesmo residía.

Tamén houbo intervencións individuais, mais realizadas de modo colectivo, como en 1977 ten lugar a acción de Fernando García Varela, *Iniciativas de cultura popular*, unha intervención artística de esencia comunitaria nas rúas da cidade herculina, onde varios artistas e cidadáns

pintaban murais das obras icónicas de Velázquez e Picasso. Unha obra á que se que comparte praxe coa intervención realizada en 1987, na facultade de Maxisterio, pola clausura da revista Trilateral, constaba de proxeccións de luz, pintura mural e música. Asemade, a natureza colectiva apreciámola en 1979, co colectivo de *Imaxe e Rompente*, que irrumpeu nunha manifestación cunha pancarta vermella en alfabeto cirílico.

En 1978 realizase o primeiro happening de Galicia, *Lume, aire, terra, auga* de Correa Corredoira. Este celébrase na praza de María Pita, na Coruña. Estivo formado por tres estruturas de madeira, un chan de terra e unhas pezas alargadas móbiles, que se ían desprazando para facer debuxos ca terra. A única acción que realiza o artista era impulsar a obra, pero non participaba máis nela, polo que sempre estivo a dúbida de se o podemos considerar *happening*, ou simplemente una instalación.

No verán de 1999, Agustín Ibarrola, quen fora membro do equipo 57, empregou 600 toneladas de pedras de granito, de refugallo dunha canteira, para realizan unha intervención nunha ribeira do Arnoia, no Ecoespazo do Rexo, encargada pola concellería de Cultura e o propio Ecoespazo do Rexo. O artista creou unha obra na que se aprecian reminiscencias da cultura megalítica atlántica, con mehiros, dólmenes e cromlechs, que forman estruturas alinedas co sol e a lúa, cunha compoñente espiritual enorme. Os granitos foron intervidos tamén pictóricamente, non con materiais sintéticos, senón con materiais biodegradables. As obras permitiron que o espazo esquecido á beira do Arnoia, adquirise unha presenza artística que aínda hoxe é recordada.

Outras creacións, emanan de colectivos que pretenden dar cabida a novas maneiras de intervir sobre o espazo público. Do grupo A Carón, destaca a intervención realizada no Hospital Psiquiátrico de Conxo en Santiago de Compostela en 1976, coa intención de levar a cabo unha xornada festiva. Sen consentimento dos reformadores, os artistas levaron a cabo diferentes creacións artísticas, mostras escénicas teatrais experimentais e incluso música.

A principios da década dos noventa xa os artistas comezaron a reunírense en plataformas. Instalacións e obras *site-specific* foron recollidas na mostra *Urxencias*, en Moaña, do 1990 a 1994, apoiada economicamente polo Concello. Ademais do apoio de varias asociacións, foi financiado polo propio concello. Realizouse en diferentes localizacións: nun local de atención médica, realizado o primeiro ano, nunha praza de abastos, de 1991, e o derradeiro ano una instalación-intervención ao aire libre da fábrica de conservas “La Guía”.

Emanou unha vontade política, de cambio, que deu lugar a varios proxectos que trouxeron consigo unha ocupación real do espazo público. No decembro de 2002, a Plataforma contra a Burla Negra, que actuou en moitos frontes, con distintas disciplinas, realizou unha das accións máis sonadas, a da Praia de Orzán da Courña, con miles de persoas. Os asistentes portaban unha cruz de madeira, que cravaron na area. Oteando a mar, velan pola súa morte tras a catástrofe. Tamén, tivo lugar unha acción protesta en Riazor.

Tamén, a modo de protesta contra a nova lei de universidades, Juan Luis Moraza, profesor da Facultade de Belas Artes de Pontevedra, creou a iniciativa *Partido Privado*, que se opoñía á Lei Orgánica de Universidades de finais do ano 2001. O profesor e os alumnos da Facultade, puxeron na palestra a súa protesta realizando diversas actuacións publicitarias, bandeiras, pegatinas, camisolas, e políticas nas que defenden aos dirixentes do Partido Popular de modo irónico. Salientable foi o *Mitin do Partido Privado do 2001*, da Praza da Quintana.

Do mesmo xeito que se observaba na Plataforma contra a Burla Negra, a sociedade organízase unha acción simbólica *Marcha fúnebre e un suicidio colectivo* na Coruña, e unha *Morte, velório e enterro da Universidade Pública*, no parque de Bonaval, Santiago de Compostela.

Dende o individual, mais cargando nas súas costas vontades sociais, naces diferentes obras autoxestionadas, da man de mulleres creadoras. O 25 de novembro de 2005, día internacional pola non violencia contra as mulleres, realízase a acción *luve negra, luva branca*, una intervención efémera de Luz Darriba, na praza da catedral de Lugo, por un grupo de traballadoras sexuais en vías de reinserción social. As luvas contiñan frases cotiás que reflicten a violencia contra as mulleres. Do mesmo xeito, Neves Seara no 2005 emprega cinza na súa performance, *Ardo se ela arde*, diante das Ánimas en Santiago de Compostela, deseñada para Alén dos Xéneros, para narrar a dor sufrida por este tipo de violencia.

Sobre o poder e a submisión tratou Rita Rodríguez realizada no 2005, dúas *performances* no espazo público da capital galega: *Kiss me* (bícame), na que se envolve nunha bolsa de plástico negra, unicamente deixando expostos os seus beizos vermello, postos á disposición dos visitantes da Catedral que entrasen por Praterías; e *Cosida a ti*, buscou xente para coserse a ela e poñerse á súa disposición, dun xeito pasivo. Tamén versou sobre esta mesma temática a obra realizada na Praza da Capela do Santísimo Cristo, en Porriño, a performance de Ana Gil: *Homenaxe a la Costilla Maldita II* (2008). Nelas, reflexiona á submisión que padeceron as mulleres segundo a Biblia, alentando á rebeldía da muller fronte a opresión patriarcal do relato bíblico.

Das reflexións sobre o consumo e o xeito de facelo, naceu *Animais mutantes*, de Lucía Romani, na praza avenida das Camelias, en Vigo. Concibe un taller dirixido a familias, nas que se empregan diferentes fórmulas de creación artística, mais contenedoras dos conceptos de consumo responsable. De xeito didáctico, creáronse pezas artísticas que permitiron á cidadanía unha reflexión social sobre o seu xeito de consumir.

Para o arquivo e visibilización do labor de todas as creadoras e da historia feminista, nace o *Contenedor de Feminismos*, no 2009, de Carme Nogueira, Uqui Permui e Ánxela Caramés, un dispositivo móbil que permitiu a activación dunha labor arquivística feminista e comunitaria relativa á historia das mulleres galegas, fixeron visibles certas realidades que foron oprimidas ou esquecidas polo sistema imperante, grazas a participación e colaboración de grupos locais.

Emanaron tamén lugares físicos colectivos, autoxestionados, para a experimentación cultural, coma o Alga-lab, activado no 2008, grazas ao proxecto Recetas Urbanas de Santiago Cirugeda.

Con motivo da apertura do C.S.O. das Atochas no 2008, ten lugar a acción Sent@s, de Ergoesfera e A cultura preokupa. Nela, creanse unha serie de modelos de bancos «virus, kamikaze, la siesta y matusalén» (Romaní 2018, 218), que serán dispostos nas rúas aledañas, como medio publicitario do acontecemento, ademais de para simbolizar a idea de diálogo co cal pretenden a súa integración e a realización de novas propostas.

Por último, en canto a proxectos independentes comisariados por un so autor, mais de gran carga colectiva e social, podemos falar das *Meminas de Canido*, unha auténtica revolución cultural iniciada por Eduardo Hermida no barrio homónimo ferrolano, a partires da construción de imaxes baseadas no vello icono de Velázquez, e de *Un disparo de advertencia*, o derradeiro gran proxecto idependente ata o 2015, comisariado en Lalín por Ángel Calvo Ulloa e financiado polos propios artistas. Ambos nacen coa vontade de facerse ver, de contrastar co espazo público ao que a cidadanía está afeita a ver, para poñer en valor certos aspectos do memso.

8.1. EXPOSICIÓN DE ARTE AO AIRE LIBRE: PRAZA DA PRINCESA (1968-1977) E PARQUE UNICIPAL DO CASTRO (1974; 1977). VIGO

As Exposicións de arte ao aire libre da Praza da Princesa (1968-1977) foron un conxunto de intervencións propostas polos artistas, ao Concello, concretamente a Ángel Illarri, conservador do Museo de Castrelos e padriño de moitas das iniciativas¹³⁷. O Concello era o que proporcionaba os apoios técnicos para levar a cabo a montaxe das mesmas. As exposicións tiveron lugar durante as festas patronais da cidade de Vigo de 1968 ata 1977, na Praza da Princesa e no Parque de Castrelos. Foi a primeira mostra desta índole no espazo público, na cal a xente se podía deter mentres camiñaba pola rúa. Entre os promotores da mesma atopábanse Elvira Martínez Santiago Montes e Xosé Telmo Lodeiro. O primeiro ano arrincou coa iniciativa do Grupo Vigüés, que, segundo Mon Vasco, pensaron na praza da Princesa,

céntrica e tranquila ao tempo, como o marco perfecto para unha exposición de arte ao aire libre. Esta primeira cita tivo un escaso número de participantes, entre os cales estaban Elvira Martínez Villa, Lodeiro, Armando Guerra, Santiago Montes, Ángel Sevillano, Secundino Díaz, Xavier Pousa, José Guillermo, Xoán Piñeiro, Coia, Comesaña e un arquitecto, creo que arxentino, Pancho Lesta (Barro 2005, 269)

Gozou dun grande éxito nas súas edicións, xa que entraba dentro do programa das festas de Vigo, de aí a enorme concorrencia que posuíu. Así, segundo Antón Goyanes, as exposicións “tiveron tanto éxito que quedaron desbordadas. Nas últimas participaron máis de cen artistas. [...] As

¹³⁷ O labor de apoio aos artistas por parte desta persoa recóllese en: Juan Miguel González Fernández. 1998. “Poder municipal y grupos sociales en Vigo en el ocaso del Antiguo Régimen”. Castrelos: revista do Museo Municipal “Quiñones de León”, 11, 1998, 235-262.

exposicións eran moi esperadas e tiñan grande repercusión na prensa” (Barro, 2005, 84). Das mostras ao aire libre celebradas na praza da Princesa¹³⁸, cinco delas foron recollidas en catálogos, a partires dos cales se pode albiscar a necesidade de socializar, de sacar a arte ao espazo público, e a súa polémica recepción (1968, 1969, 1971, 1973 e 1975¹³⁹). Estas mostras colectivas falan moi ben do espírito de camaradería e activismo dos anos setenta en Galicia, que coincide coa eclosión do asociacionismo. Destaca a de 1975, na que a exposición xa adquirira peso, e os autores foron consolidándose. Mesmo para poder participar, segundo as palabras de Antón Goyanes,

os propios artistas facían a selección [...] Votábase democraticamente. Iso aconteceu no ano no que eu tomei parte na selección, cando a convocatoria era xa máis expansiva que o que fora no inicio. A que lembro con maior agrado foi a que se celebrou no ano 1977. Fíxose o catálogo máis importante e a participación dos artistas foi a máis intensa, intervindo tamén no deseño do catálogo. Foi a de máis calidade e na que os artistas tiveron un maior papel. (Barro, 2005, 84)

Esta serie de mostras apuntan ao que Suso Fandiño (2015) denomina como interferencias do discurso estatal, unha serie de grupos de artistas que actúan na fronteira dos marcos institucionais, nas grandes urbes galegas. Estas «entran dentro deste espazo de interferencia entre o ámbito institucional e o tecido social da arte galega» (Fandiño, 2015: 45). As exposicións ao aire libre de Vigo nacen nun contexto no que se respiraba aire de renovación. Xurdiron novos xeitos de difundir a cultura, de achegar a arte á comunidade. Sentíase a necesidade de reunirse para facer algo, para actuar. Chegaron a producirse numerosos contactos, espazos de consenso, como ocorrera no Vigo das tertulias (Barro 2005).

¹³⁸ A edición de 1972, converteuse na convocatoria na que o espazo físico se viu desbordado, chegando a albergar un total de 80 participantes. A listaxe completo de todos, atópase referida no Anexo II, no epígrafe 13. O punto de inflexión da mesma producírase en 1974, ano no que se celebrou a Primeira Exposición da Asociación de Escultores Galegos no Castro, acto que provocou que a mesma comezase a estar menos concorrida, cun total de 40 participantes.

¹³⁹ Do catálogo de 1975, os artistas participantes asinaron o seguinte texto: «Velaquí unha nova edición da mostra de pintura e escultura na praza da Princesa de Vigo. Sabemos que as sete edicións anteriores foron obxecto de polémica, pero a polémica vai na entraña das ocusas vivas e dos feitos con novidade. Unha vez máis, diante do público, propoñémonos un diálogo vivo e aberto con todos, coa xente que acostuma a entrar nas galerías e nos museos, coa xente do común pouco afeita a penetrar nos mundos da arte. Esta mostra quería achegarse por riba de todo a esta xente. Temos a idea de que na nosa mostra están representados practicamente todos os sitios da arte galega deste momento. A mostra, pois, poder servir de guía do que hoxe é a arte no noso país. É por conseguinte, unha mostra verdadeiramente representativa do que Galicia fai hoxe neste eido da cultura. Neste contacto co público nós, os artistas, explicaremos o noso traballo e escoitaremos, para tela en conta a resposta da xente. De certo, somos conscientes de que a arte no noso tempo vive nunha engranaxe tal que chega a uns e a outros manipulada, viciada ou desmesurada. Nós decatámonos de que as relación arte-público e arte-pobo cómpre revisalas. Nós, neste contacto directo co público, queremos comezar, se ben moi modestamente, esta autocrítica e esta revisión. Os artistas que hoxe nos damos cita nesta mostra pública facemos un chamamento a todos os compañeiros de traballo do país galego para pensarmos xuntos cale son os nosos problemas profesionais e cal é a manipulación á que se nos somete. Se non resolvemos estes problemas, o noso traballo, a obra de arte, endexamais terá o significado e a eficacia que a sociedade nos esixe» (Barro 2005, 270).

Foron un precedente da renovación artística galega, os alicerces dos novos xeitos de difusión cultural das vindeiras décadas. Nacían autoxestionadas¹⁴⁰ polos propios artistas interesados en realizalas.

Realízanse estas mostras pola toma de conciencia da realidade, por una parte, as carencias e debilidades que demostraban as canles habituais da arte á hora de presentar novas linguaxes, e por outra a necesidade urxente dunha educación estética renovada para as sociedades. (López Abel e Rodríguez González 2013, 112)

No mesmo contexto que as exposicións ao aire libre de Princesa, tamén contando co apoio institucional de Ángel Ilarri, e o patrocinio do departamento de Cultura do Concello de Vigo celebráronse as *Exposicións de Escultura do parque municipal do Castro* (VV. AA., 1974). A primeira edición foi en 1974¹⁴¹, coincidindo coa exposición ao aire libre da praza da Princesa, e celebrouse unha segunda edición en 1977¹⁴². Nese ano, lograron reunir a un gran grupo de escultores, galegos pero tamén de fóra¹⁴³, e con relevancia estatal, coma Chillida, Alfaro, Martín Chirino, Venancio Blanco e Elena Colmeiro (Ledo e Rabuñal, 2017). A exposición de escultura ao aire libre, no Castro, foi organizada dende Vigo por Silveiro Rivas, artífice da idea e Ánxel Huete, e dende Madrid por Paco Barón¹⁴⁴ (Barro, 2005: 269). A diferenza das exposicións ao aire libre da Praza da Princesa, a mostra de 1974 foi impulsada pola Asociación de Escultores Galegos. Unha

¹⁴⁰ «Nestes tempos, a implicación dos artistas nas exposicións en que participaban era practicamente total. Organizábanse e expoñíamos, xestionábase axudas económicas, escasas e, nalgúns casos, fracasadas, transportábase as obras como podíamos, habitualmente sen seguro. Montábase as exposicións, deseñábase e controlábase a realización de catálogos, etc... todo sen deixar constancia da nosa intervención exhaustiva. Esta situación acontecerá tamén nos tempos de Atlántica, aínda que neste caso suavizada pola presenza e presidencia de Román Pereiro» [Antón Goyanes] (Barro 2005, 269)

¹⁴¹ Os artistas participantes na mesma foron: Acisclo Manzano. “Escultura”; Amadeo Gabino. “Vibración”; Amador Rodríguez. “Apertura de un cubo”; Andreu Alfaro. “Generatriz”; Eduardo Carretero. “Reencuentro”; Eduardo Chillida. “Alrededor del vacío”; Elena Comeiro. “Cerámica”; Enrique Salamanca. “Ilusión del prisma hexagonal”; Feliciano Hernández; Francisco Baron. “Encuentro”; Francisco Besteiro. “Escultura Viva”; Hortensia Nuñez Ladeveze. “Escultura”; Joaquín Donaire García. “Figura”; José Díaz Fuentes. “Escultura”; Jose Luis Sánchez; “Prometeo”; José María Cruz Novillo. “Tximparta”. José María Subirach. “Hombre-mujer”; Juan Antonio. “Eslabones perdidos”; Juan Manuel Castrillón. “Andaduras”; Lorenzo Frechilla. “Forma del Sonido”; Luis Borrajo. “Bidimension”; Manuel García de Bucinos. “Figura de bronce”; Marcel Martí; Martín Chirino. “Lazarus”; Michelle Lescure. “Forma Viva”; Nassio Bayarri. “Introducción cósmica” Rafael Comesaña. “Figura”; Remigio Mendiburu. “Zugar”; Senén Ubiña. “Escultura 3”; Silverio Rivas. “Modulos”; Venancio Blanco. “Cisne”; Vicente Larrea; Xoán Piñeiro. “Escultura”.

¹⁴² Os artistas participantes foron: Alfonso Vilar Villalonga. “Nena saíndo do baño”; Ángel Conde Bermúdez; Arturo Baltar Santos. “Relevo”; Camilo Nogueira. “Mártir”; Camilo Otero. “Genkis Kar”; Carlos García González. “Variaciones U. P.”; Carlos Peleteiro. “Frecha”; Eduardo; Eiravella. “Tarea”; Florencio Martínez Vázquez. “Nai e fillo”; Francisca Castro Bermúdez. “Nai pescantina”; J. María Acuña. “Ofrenda”; Javier Vilariño Pintos. “Cabeza de Cristo”; José Antúnez Pousa. “Cisne”; José Cid Menor; José Lema Caamaño. “Mariñeiros”; José Mesías Iglesias. “Escravo”; José Sobrado Balboa. “Patinaxe artístico”; Juan Oliveira. “Grupo”; Juan Puchades; Julio Leal Álvarez. “Sono compartido”; Julio Magín Picallo; Luis Gómez Pacios. “Muller do cadrante”; Manuel Castelo Rivas. “Paxoleiros”; Manuel Erosa. “Disco dos conflitos”; Manuel García de Bucinos. “Desnudo”; Manuel Montes Carbajal. “Descanso”; Rafael Comesaña. “Figura”; Raúl Comsaña Cobelo. “Cruceiro”; Reinaldo López Carrizo. “Peso furtivo”; Silvino Silva Novas. “Cruceiro”; Xáan Piñeiro. “Escultura”; Xuxo Vazquez Pardo. “Paxaro”.

¹⁴³ Dende Arxentina, París, País Vasco, Barcelona e Illas Canarias.

¹⁴⁴ O autor das fotografías do catálogo foi Francisco Mantecón.

asociación que nace coa vontade de acadar unha escola galega de escultura. Nesta exposición pretendíase render tributo á tradición, mais sen descoidar a aposta pola evolución na forma. Así, buscaban renovar o panorama cultural da cidade, sen desleixar a tradición. Os artistas que interviron no lugar, xa amosaban un espírito “inquedo, curioso e fresco” (Barro 2005, 85). Alberte Permuy afirma que

entón xa había galerías, pero en Vigo o que verdadeiramente aglutinaba os artistas era a militancia antifranquista. Despois, coa morte de franco cambiou tamén esa idea de proxectos colectivos, houbo unha certa desilusión con respecto ao que pensábamos que ía vir. Aquí, naquel entón, non se coñecía a escultura que se facía en España, e xa non digamos a de Europa. Sabíase que existía Chillida pero, claro, por aquel entón el xa fôra á Bienal de Venecia. (Barro 2005, 175)

A orixe da exhibición de escultura no lugar foi a vontade de trasladar ao País o visto nunha exposición de escultura ao aire libre (Ara Fernández 2004) que os organizadores visitaran en Madrid (Ledo e Rabuñal 2017, 123-124). Este modelo de intervención no espazo público era innovador no contexto galego, por sacar a arte á rúa, mais tiña precedentes nas Exposicións rexionais de principios do século, e no estatal, xa que nos anos 50 se celebraran «as exposicións de escultura ao aire libre do Retiro de Madrid (1953), as do parque de María Luisa en Sevilla (1955) ou as do Colexio Maior da Moncloa (1957)» (Fandiño 2015, 46). Aínda así, destaca polo nexo institucional que nela estaba presente, xa que ao acabar a mostra, o concello mercaba as máis destacables para a colección municipal e ofrecía bolsas aos artistas. Isto demostra a existencia dunha vontade colaborativa por parte das institucións.

Ademais de existir conexión física das obras co lugar, ao situarse en pleno espazo público de Princesa e o Castro, tamén había conexión coa cidadanía, xa que tanto os artistas coma os promotores esforzáronse na tarefa da educación social, de comunicación e difusión da cultura, polo que esta cita conseguiu ser un punto de encontro, unha rede cultural da que se beneficiaron moitos artistas, tanto locais como estranxeiros. O proxecto supuxo a apertura de novas perspectivas á poboación, novas formas de apreciar a arte no seu contexto cotiá. O proxecto esvaeceu ao desviárense os intereses comúns dos artistas, os cales adquiriron «maior independencia e cada un comezaba a andar polo seu camiño ao tempo que se van abrindo novas galerías de arte. [...] A partir de entón non se celebran máis e comeza a xestarse o que sería Atlántica» (Barro 2005, 84).

Os artistas participantes nestas Exposicións ao Aire Libre de Vigo, en todas as mostras gozaron de liberdade formal absoluta, dentro das belas artes tradicionais. Pintura e Escultura, tanto figurativa coma abstracta, asolagaron o espazo público. Quizais, onde observamos menos heteroxeneidade, sexa nas esculturas das exposicións ao aire libre do Castro. En 1974, a presenza da escultura abstracta de Chillida, Chirino, Lescure, Mendiburu, Gabino, Donaire, Cruz Novillo, Silverio Rivas ou Paco Barón, entre outros, contrasta coas tres esculturas figurativas, con aires de abstracción, presentes: Manuel García Vázquez (Buciños), Acisclo Manzano ou Subirach. Da

Primeira Exposición da Asociación de Escultores Galegos de 1977, xa observamos unha maior presenza de obra figurativa, quizais debido á non asistencia de escultores adscritos á corrente abstracta como Chillida, dando paso a artistas locais máis arraigados na tradición. Coma por exemplo, a figuración expresiva de Camilo Nogueira, co seu “Mártir”, ou o “Cruceiro” de Silvino Silva, contrastan coas escasas manifestacións abstractas das mostras, como a pedra de López Carrizo, a escaiola de Carlos García González, ou o bronce de Xoán Piñeiro. Destaca a nivel formal, a presenza da cerámica de Rafael Comesaña, que contrasta co emprego de metais e madeiras.

A nivel temático, non existe un fío condutor, xa que os artistas non estaban sometidos ás directrices dun comisario ou director, senón que se levou a cabo desde premisas de democracia organizativa: outórgase moita liberdade aos creadores para decidir que levar. Ao non existir unha guía para intervir, cada peza alude aos impulsos e temáticas vontade do autor, polo que non existen semellanzas neste sentido, máis aló das coincidencias que se poidan dar. Pola contra, na segunda edición das exposicións do Castro, si se observa predominio do figurativo.

Outros proxectos similares, que entroncan co presente, son as exposicións de Pontevedra, na Praza da Leña en 1982, similares aínda que con menor dimensión e sen continuidade amosada na Praza da Princesa. As mostras de Princesa e do Castro, correspóndense cun modelo de intervención xustapoñible a outras localidades, que xa gozaba de gran presenza anteriormente a nivel estatal. Así, estas mostras constituíron as primeiras intervencións artísticas autoxestionadas ao aire libre do espazo público, no territorio galego. O afán de educación social dos artistas, coa intención de achegar a arte á poboación e reformular o panorama, confirma os aires de renovación que se pretendían facer chegar ao pobo durante a Transición.

8.2. OBRA DE MANFRED GNÄDINGER (1971-2002). CAMELLE

A obra de Manfred Gnädinger estivo composta por un conxunto de intervencións realizadas en Camelle ao aire libre, na súa vivenda, nas fachadas e no dique de abrigo do porto, realizadas dende a década dos setenta. O duro golpe do Prestige, en novembro de 2002, no que o buque colapsou vertendo 77.000 toneladas de petróleo á costa, provocou que boa parte das costas galegas e a obra de Man, quedaran devastadas. As súas forzas esvaecéronse, e xunto con elas, unha profunda depresión terminou coa súa vida ao mes seguinte da catástrofe ecolóxica, cando contaba con 66 anos.

Despois da súa morte, o piche e a marea negra desfiguraran o seu xardín de rochas coa intromisión da contaminación e da cor negra sobre a pedra. Porén foi o impacto cada vez máis feroz das galernas invernales, tamén por causa do espigón de 1986, o que acabaría por destruír as construcións, sen que ninguén as reparase, cimentase ou consolidase. A caseta, sen matemento, sufriu as inclemencias do tempo, e chegou mesmo a derrubárselle o Tellado. (Serodio e Expósito 2021, 11)

A súa pegada estivo abandonada ás inclemencias do tempo ata 2007, cando parte do persoal do concello de Camariñas recóllese da casa o máximo número de bens, para salvagardalos. Despois de varios intentos de protexer e revalorizar a súa obra, entre eles a creación da Fundación Man no ano 2009, grazas á contribución de varias persoas a través de diversas iniciativas, en 2015 conseguírase inaugurar na Casa da Cultura de Camelle, o Museo Man de Camelle, financiada polo Concello de Camariñas.

O artista, Manfred Gnädinger¹⁴⁵ (1936-2002) iniciou unha viaxe sen retorno que o trouxo á Costa da Morte a finais de 1961¹⁴⁶. Concretamente a Camelle, unha vila mariñeira á que non chegaba o asfalto, moi afastada dos albores da globalización. A pesares de non falar o idioma local, foi ben acollido por Eugenia Heim, xermana, coa que conectou rapidamente. Apiadándose del, cedulle unha propiedade que posuía no pobo. Porqué escolleu Camelle?: «Ao artista nunca lle gustou falar dese tema. [...] Contaba nunha entrevista que cando viaxaba non se atopaba a si mesmo e iso agobiáballe, por iso buscou un lugar pacífico, en plena natureza, onde poder crear en soidade un mundo propio» (Serodio Domínguez 2019, 98). Na casa dos Heim, xa estaba creando unha colección coas súas obras. Tras ter que abandonar a vivenda pola morte de Eugenia Heim¹⁴⁷, mércalle por un prezo simbólico a Alberto Baña, dúas fincas en 1972, nunha zona rochosa pegada ao mar. Nese lugar, varios veciños lle axudaron a erguer unha pequena vivenda seguindo estritamente as súas indicacións.

¹⁴⁵ Man tivera unha dura e difícil infancia na destruída Alemaña da posguerra, de onde, xa adulto pasou a estudar arte en Italia e a impartila en Suíza. O seu espírito viaxeiro sentiuse atraído polas fisterras atlánticas e así visitou Bretaña e logo Galicia, onde se instalou definitivamente e onde fixo célebre a súa imaxe de home natural en permanente taparrabos. Cara o mar de Camelle viviu e desenvolveu a súa obra artística ao aire libre, en sintonía coa land art, non sen as máis varias dificultades de comprensión e convivencia. Finalmente aceptado como importante atracción de Camelle, morreu xa enfermo nos comezos da marea negra que asolou a Costa da Morte e o seu museo natural, como se quixera ser a primeira vítima humana mortal do desastre ecocida. (Rodríguez Fer 2004, 107-108)

¹⁴⁶ Manfred Gnädinger naceu en 1936, en *Radolfzell am Bodensee*, Xermania. Fillo de xardiñeiro. A súa nai faleceu pronto, o que lle marcou profundamente. Formouse para traballar como pasteiro, sector no que chegou a traballar en Zurich e Baden-Baden. Despois, decidiu cambiar de profesión e formarse para ser asistente social na Escola Técnica Superior para Asistencia e Pedagogía Social de Friburgo. Tras quedarse sen praza na escola e sen traballo, decidiu emprender unha viaxe por Italia, na cal percorreu toda a península de norte a sur. Tras regresar a Suíza para traballar nun reformatorio, decidiu volver a viaxar por Francia e España, ata acabar en Camelle. “Manfred comportouse coma outros moitos fillos do desarrollismo e a modernidade que, dende o século XIX, como Gauguin nos mares do sur, buscaron as orixes e a autenticidade nas sociedades primitivas. Nesta primeira etapa, Manfred non se diferenciou demasiado doutros xoves burgueses que, nos anos anteriores ao hipismo, renunciaron a case todo na súa terra para atopar aventuras e tranquilidade, lonxe da axitación das cidades” (Sobrino Manzanares 2008, 205).

¹⁴⁷ Segundo María Luisa Sobrino, Man enamorouse de María Teresa, a mestra do pobo. “A vida de man cambiou de modo abrupto a comezos dos setenta, cando María Teresa casou cun mariñeiro mercante. Este desengano empurra a Manfred a abandonar a súa primeira casa e a trasladarse a unha pequena parcela, unha punta rocosa no límite do pobo xunto á mar. [...] E así termina a vida de Manfred e comeza a de Manfred desfaisa do seu apelido, de perte do seu nome, dos seus elegantes traxes e do seu pasaporte, que ata entón renovara convenientemente no cuartel da Guardia Civil. Adopta a figura dun ermitaño de largas barbas, coma un Robinsón de corpo fibroso e extremadamente delgado. Asume, a partires de agora, a diferenza, a marxinalidade e a excentricidade respecto á norma- coma a súa propia ubicación no mundo- e as convirte en elementos esenciais da súa actividade vital e creativa” (Sobrino Manzanares 2008, 205).

A historia da chegada de Man recorda ao relato de Henry David Thoreau, onde conta que se illou durante dous anos e dous meses nunha cabana do bosque de Walden. Un espazo libre, utópico. Un espazo para definir, cheo de posibilidades. A diferenza de Thoreau, Man, faría de Camelle o seu hábitat permanente. Transformaría ese espazo natural, ata fusionarse con el, ata crear unha identidade colectiva coa paisaxe. O ecoloxismo de Man, por suposto influenciado pola labor de seu pai, xa se manifestaba a finais dos anos 50, cando «a modo de protesta pintou o matadoiro municipal e expuxo a obra na carnicería local» (Serodio Domínguez 2019, 96).

Comezou a traballar no seu museo-xardín en 1971. Un museo que «nega a conciencia de museo en sentido clásico, estaba en constante cambio e evolución, unha enorme intervención na paisaxe que o artista se encargaba de facer antes as continuas agresións que padecía» (Serodio Domínguez 2019, 101). Afastado de calquera apoio institucional e de calquera sistema artístico, a obra do alemán Manfred Gnädinger, en Camelle, sitúase nun lugar onde fusiona a arte coa natureza. Pero non so crea obra, se non que vive en, por e para ela.

Segundo Andrea Serodio, «descoñécese se Manfred tivo algunha formación artística, aínda que parece indicar que foi autodidacta, con profundo interese polas artes e asiduo ás bibliotecas dos pobos que viviu» (Serodio Domínguez 2019, 96). En Camelle, Man decidiu intervir sobre a paisaxe para construír o seu refuxio-museo, coa intención de perdurar no tempo, coa vontade de que fora conservado e destinado a fins culturais. Pretendía deixar o seu legado formulado como proxecto museístico, con catálogo, indicacións para a súa xestión e divulgación da súa obra, o cal era moi innovador na súa época.

A casa é un cosmos particular do seu imaxinario, de 13,76 m² e unha altura inferior a 2,5 m, inspirada na capela *Notre Dame du Haut* en Ronchamp de Le Corbusier, que visitara antes da súa chegada a Camelle (Serodio Domínguez 2019, 96). Orientada de forma climática, a luz entraba a través de facheiros nas paredes, que tamén ventilaban o interior, e un solarium no teito cunha porta para acceder á cuberta, que tamén permitía que a almacenaxe de calor no interior. As fachadas estaban pintadas en branco e negro, con formas xeométricas, con círculos maioritariamente. No seu interior, había materiais que atopaba na praia: partes de crustáceos, cranios, plásticos, vidros, metacrilatos e móbiles de espellos pendurados do teito, que creaban xogos de luces. Dende 1971, recolectou diferentes materias para reutilizalos nas súas creacións, que estaban en constante evolución. Isto amosa un afán por construír e dar forma a unha obra ecolóxica, a unha paisaxe transformada seguindo as entelequias dun xenio creador. Segundo M^a Luisa Sobrino,

Dentro reproducése o método de acumulación que vimos no xardín e no exterior da súa casa. Aquí é onde a acumulación de basura e desperdicios se fai máis abigarrado, aínda que dentro deste caos dispóñense, con certo orde, as pequenas libretas dos visitantes que arquivaba a medida que aumentaban de número. O seu aspecto tráenos á memoria do inmediato a Catedral da Miseria o Merzbau do

dadaísta Kurt Schwitters, ou os traballos sobre o seu propio estudo doutro amante da marxinalidade, o alemán Dieter Roth. (Sobrino Manzanares 2006, 63)



Gnädinger, Manfred. Fotografía do artista e dunha das súas intervencións II. Camelle. Xoán Abeleria.

Interveu mediante a paisaxe co seu xardín, o cal estaba conformado por esculturas de pedra (Imx. 26.), ás que lles engadía partes de esqueletos, madeira ou pezas metálicas, plantas e piscinas con flores e buguinas, e como *leit motiv*, círculos, unha forma xeométrica en perfecta harmonía co cosmos, panteísta, que repetía como mantra ocupando todo o espazo e delimitaban as unións das esculturas do xardín, dos móbiles do interior, as pintadas que realizaba no novo peirao e incluso nalgunha das fachadas da costa. No interior, traballaba os días de mal tempo, no seu “laboratorio de formas”, alí debuxaba, experimentaba creando esculturas cun forno, escribía ou preparaba documentación sobre o museo”» (Serodio Domínguez 2019, 99).

A mar tamén é un elemento protagonista na súa obra. Pertúrbaa, provocando o retorno do artista sobre ela para conservala. Un medio hostil, que lle recorda a esencia efémera da súa obra, e instauration nel unha dinámica circular de recuperación. É o medio vertebrador dela, no cal reflexiona e do cal emerxe a súa cosmovisión como fillo da natureza.

Era un espazo vivo que ía construíndo a diario e en pouco tempo a súa obra converteuse na súa vida e viceversa. Meses despois de trasladarse empezou a cambiar de vestimenta, a roupa comezou a menguar, cortaba as camisetas e pantalóns ata que finalmente vestía un pequeno bañador. Como el mesmo dicía, “estou facendo dúas obras ao mesmo tempo: a obra artística externa e a obra do meu propio corpo”. (Serodio Domínguez 2019, 100)

Xa en 1979, pretendía inaugurar o seu museo, despois de 8 anos de continua creación. O mesmo ano no que o visita o director audiovisual Joan Mallarach¹⁴⁸ (Serodio Domínguez 2019, 102). Para Man era importante que o seu legado fora dado a coñecer ao gran público. En vida, chegou a mandar cartas a medios de comunicación entre 1978 e 1982, con fotografías do seu proxecto. Ao finalizar esea labor, Man pretendía que un xerente se encargase do seu museo, mais nunca puido ser. Isto provocou que o seu refuxio, que pretendía deixar para coñecer novos lugares, se converterse na súa propia cárcere, condenado a realizar as tarefas de conservación da súa obra e atención aos visitantes.

Mais na súa obra tamén formaba parte o público, o que incrementa a súa conexión simbólica, e física co lugar. Esta comezou a chegar sobre 1976-1977, pero o primeiro rexistro dun visitante é de 1978. A cada persoa que acudía, pedíalle que se identificase, e describíse cun debuxo a súa visión do museo. Así, as obras realizadas polo público eran incluídas na propia colección, facéndooas partícipes do seu universo e do seu proxecto. Así, o proceso artístico oscilaba entre o público e a súa obra, creando unha participación social e un intercambio que sempre enriquecía, outorgándolle novas visións da mesma. Segundo Andrea Serodio

Man fixo algo máis polos visitantes: a súa inclusión como creadores no museo. Entregáballes unha pequena libreta fabricada por el, na que alternaba follas de papel e carbón. [...] con iso incluía unha obra de cada visitante na colección e os facía partícipes do mesmo. Era o que el denominaba arte democrático. As súas libretas, máis de 2300, tamén estaban sigladas co número currens e o ano, iniciándoas en 1978. Nelas recompiláronse máis de 200000 debuxos co real (o debuxo propiamente dito), o subconsciente (a reprodución invertida resultante de poñer o calcante ao revés) e o museo da noite (o negativo que queda no papel carbón). (Serodio Domínguez 2019, 103)

A pesar da presenza de visitantes, Man elixiu voluntariamente illarse, alimentar o seu monólogo interior, a soidade. Aínda que puido ter que ver a forte contraste cultural do entorno social que lle rodeaba. Poucos contactos mantía co exterior. Coa súa familia, mantiña o seu vínculo mediante correspondencia postal. A súa natureza *outsider* rompía coa conducta aceptada pola sociedade, e máis ao estar aceptada pola diferenza cultural.

En 1978 comeza coa labor de difusión, «cambia de nome e comeza a ser chamado Man e inicia contactos con diversas televisións para presentalo museo. Destaca a Radio Televisión Española, en 1979. Na súa carta decía así:

¹⁴⁸ Iniciou un documental sobre a vida do Man de Camelle en 1981, mais non puido ser concluído.

Vostede veu a filmar o mundo meu como de fotos, debuxos e xornais. Comparto: Museo dun solitario dende fai 18 anos na Costa da Morte. Museo dunha paisaxe. Un visitante: un só é competidor da Documenta de Kassel. Examina!. Comparto 391 fotos feitas por Man, 44 debuxos de nenos, e 2 contribucións. [...] Denominouna “Museum vom Einsiedler Man. Camelle (A Coruña). Spanien” (“Museo do ermitaño Man. Camelle (La Coruña) España”). (Serodio Domínguez 2019, 101).

Man aludía á Documenta de Kassel cando este certame a penas era mencionado polos artistas ou afeccionados á arte de Galicia. Este, só puido coñecer por catálogos da primeira, de 1955 ou da segunda a de 1959, antes de chegar a Camelle.

A medida que pasaban os anos, o Museo ao aire libre de Man foi crescendo. O conxunto de 437 obras ampliouse ata as 606 pezas. Entreviui no entorno, nas fachadas e no dique de abrigo do porto, polo cal tivo un gran enfrontamento cos veciños en 1985.¹⁴⁹ Ao coñecer que a súa obra ía a ser danada, protestou ante as autoridades, e os mariñeiros, ao coñecer as accións de Man, agredírono. Coñecendo as súas limitacións, sabendo que non podía frear a obra, entreviuno integrándoo no seu imaxinario a través da súa simboloxía, e incluso a pegada do seu propio corpo. Sobre as súas referencias estéticas, María Luisa Sobrino afirma que

Man amósase como un autor relacionado coas inquietudes artísticas do seu tempo. Sabemos que, ao menos na súa primitiva vivenda, dispoñía dunha ampla biblioteca de arte, que recibía os catálogos da Documenta de Kassel- enviados puntualmente por un veciño de Camelle residente nos arredores da cidade alemana- e existen indicios de suscripcións a revista de arte internacionais Non é de estrañar pois, que sobre a súa obra planeen certas evocacións, como as xa mencionadas de Schwitter o Roth ou a sombra de Joseph Beuys, na liña que une ao home coa natureza. Pero, ademais, neste terreo de suxerencias a súa renuncia a toda técnica organizada, á apropiación e a repetición instintiva do xesto, podería compararse ao talante acumulador e ao *assemblage* dalgúns dos compoñentes do Novo Realismo. Exemplo expresivos desta vía estética europea dos anos sesenta como a exposición “Fluxus and Nouveau Réalistes” (celebrada na Hamburger Kunsthalle en 1995) e en especial a obra de coetáneos como Arman, podrían constituir os marcos que sitúen a actividade do alemán e a estrutura intelectual na que a súa obra foi elaborada. (Sobrino Manzanares 2006, 63)

Arestora, as obras restantes de Man, consérvanse no Museo. Mais o seu museo-xardín, está padecendo día tras día os embates do océano. Danándose cada vez máis. Así, a identidade colectiva que creou coa paisaxe, negando a idea de museo clásico, está a desaparecer. A súa obra parece

¹⁴⁹ «En setembro de 1986, a RTVG realizalle unha entrevista radiofónica pola construción do peirao» (Serodio e Expósito 2021, 9)

supoñer o primeiro punto de contacto do territorio galego coas fórmulas da Documenta de Kassel, coa arte participativa a nivel social e o ecoloxismo.

8.3. INTERVENCIÓN NO HOSPITAL PSIQUIÁTRICO DE CONXO (1976). SANTIAGO DE COMPOSTELA

En 1976 realizouse unha intervención, unha actividade de expresión artística cos internos do Hospital Psiquiátrico de Conxo¹⁵⁰, en Santiago de Compostela, onde participaron, M. Folgado, Chelín, A. Carpo, Xoti de Luis y X. Tomé, en pintura; Xavier Seoane, Ánxeles Penas e Francisco Taxes, en escritura; Manolo Abad, o filmógrafo do realizado; Francisco Taxes e Luis Martín Uriarte, en teatro, e Bem-Virá, en música (La Voz de Galicia, 11/6/1976). Xuntos conformaban o colectivo A Carón¹⁵¹, formado ao mesmo tempo que Sisga, emulsionado por Alberto Carpo. En Conxo, os membros do colectivo realizaron unha xornada festiva na que os internos, con consentimento da dirección do centro¹⁵², levaron a cabo diferentes creacións colaborativas cos internos do Hospital. Isto fíxose no contexto dunhas reformas nos procedementos de tratamento da enfermidade mental, que foran introducidas por un grupo de novos médicos e enfermeiros (impregnados das ideas renovadoras da antipsiquiatría), que chegaran había pouco a Santiago.

O prelado vendera á Deputación da Coruña o Hospital en 1969. A Deputación, presidida por Porto Anido, a través da Fundación Sanatorio de Conxo e o seu consello de Goberno, deciden facer unha reforma modélica¹⁵³. Esta, comeza a producirse en 1971 e duraría ata 1975. O contexto político trouxo a Conxo a “non poucos revolucionarios. Tacharíaseles de antipsiquiatras. Non era máis que unha modesta e lenta reforma que comezou por humanizar o manicomio e por iniciar a sectorización e a asistencia extrahospitalaria” (Simon Lorda 2001, 121) O conflito produciríase de xullo a setembro de 1975, dando lugar a despedidos masivos de psiquiatras e representantes sindicais, durante os derradeiros suspiros do franquismo.

Nese intre, en Conxo estaba en voga a antipsiquiatría¹⁵⁴ de Lain. As terapias alternativas, de menor agresividade que o *electroshock*, incorrían no lugar para facer o internamento máis humano.

¹⁵⁰ Foi o primeiro manicomio de Galicia, aberto en 1885, continuador da liña de atención á loucura proporcionada nos hospitais provinciais e nos cárceres. “A apertura deste centro inugurou a época das manicomialización-medicalización da locura en Galicia (3, 6). Tamén dalgunha forma se inicia a mercantilización da atención á loucura xa que o Manicomio de Conxo, controlado pola Igrexa Compostelana e os accionistas da Banca, tivo o monopolio da asistencia psiquiátrica pública galega” (Simón Lorda et al. 2015) .

¹⁵¹ «Funionan como grupo dende o verán de 1975. Trátase de dicir na súa especie de breve manifesto artístico, dun grupo absolutamente aberto a todas as manifestación e expresión artísticas que sexan. [...] e pode estar quen teña algo que dicir en forma artística, sen ínfulas doutorais» (Bartolomé 13/1/1976).

¹⁵² «Aclaráronos tamén os trámites que levaran a cabo para a preparación da súa actividade no Sanatorio, no que non atoparon ningún problema, en principio, e si o apoio completo dos médicos e persoal do centro» (La Voz de Galicia 11/6/1976).

¹⁵³ Barallábase a idea de realizar un Psiquiátrico Rexional con máis de 2500 camas. Mesmo chegou a haber proxecto arquitectónico para o mesmo. A reforma estivo vinculada á Coordinadora estatal de psiquiatras, aos conflitos de Barcelona e Madrid, e á toma da AEN polos asistenciais (Simon Lorda 2001)

¹⁵⁴ O termo foi proposto en 1967 por David Cooper, como bandeira da reformulación do coñecemento psiquiátrico e

Aínda que o termo antipsiquiatría foi creado por David Cooper nun contexto moi preciso, serviu para designar un movemento político de impugnación radical do saber psiquiátrico, que se desenrolou entre 1955 e 1975 [...] a antipsiquiatría tratou de reformar o asilo e transformar as relacións entre o persoal e os internos no sentido de unha grande apertura ao mundo da “loucura”, eliminando a noción mesma de enfermidade mental. (Vásquez Rocca 2011).

A Carón posuía a intención de saír á rúa, de potenciar a misión social da arte, en liña coas fórmulas que xa vimos nas exposicións ao aire libre de Princesa. Era un clima democrático que se estaba a respirar en calquera manifestación creativa. O afán creativo ía acompañado dun “desexo desmitificador da arte” (El Ideal, 14/1/1976). Dunha transformación do concepto, en pro da incursión da presenza do público na obra e do seu uso como medio de expresión. De feito, en Conxo pretendían facer máis dunha experiencia, mais non lles foi posible. Segundo Ánxeles Penas, “non estaban preparados os directores nin era o momento propicio” [Ánxeles Penas] (Taxes, 2019).

A institución psiquiátrica aínda arestora segue a verse como unha institución opresora na que se silencia o disturbio social que poden provocar os internos. De feito, tras levar a cabo a intervención no lugar, as obras de arte e a cinta Super 8, foron confiscadas pola Deputación da Coruña, por orde de Berta Tapia, e depositadas nos seus baixos.

Un dos integrantes do colectivo, Carpo, estivera en París en contacto co contexto da antipsiquiatría. Así, a experiencia que propuxeron buscaba “a descarga de enerxías creativas por parte dos internos obxectivo que profundiza na tesis da nova psiquiatría, e de feito conseguíuno” (López Abel; Rodríguez González 2013, 110). No centro existía unha loita interna na que os médicos formulaban novos cambios no tratamento dos internos, que resultaban excesivamente liberais para a xerencia do centro.



A Carón (1976) *Intervención no Hospital Psiquiátrico de Conxo*. Santiago de Compostela. Blanco.

A Carón tivo claro dende a súa primeira intervención, a intencionalidade do proxecto e o significado que quería outorgarlle ao termo “arte-acción”. O xornalista de *La Voz de Galicia* que cubriu a noticia informa de que:

Por una parte segundo nos explicaban algún dos integrantes do grupo, a arte que nace en solitario non ten obxecto, senón simple “divertimento”. A arte ten que intervir nos problemas cotiás, actuar, meterse entre as xentes, nacer delas. Xurdir dunhas persoas, con carácter sempre colectivo, cara uns fins colectivos, para una comunicación máis completa, máis vital. Puntualizaron que partirán dunha total improvisación e liberdade para a formación do grupo, sen ningunha ideoloxía concreta, tendo como fin primordial una base humana (La Voz de Galicia 1976).

Na propia intervención, de dúas horas e cuarto de duración¹⁵⁵, pretendeuse dar forma a unha acción na que participaran todos, sen individualidades, onde «as distintas formas de expresión artística intentaron compenetrarse ao mesmo tempo para conseguir una forma de interacción constante entre todas elas (pintura, cine, debuxo, escritura, música)» (La Voz de Galicia 1976). Os interinos usaron paneis de madeira e pintura, nos que se expresaban con total liberdade. Como podemos ver na fotografía, formalmente as representacións realizadas oscilan entre o trazo expresivo abstracto e o debuxo figurativo naif, sempre con turbulencia e forza, e mesmo incluíndo palabras nalgún dos casos. Segundo o xornalista da *La Voz de Galicia* que cubriu o evento, «parte do material

¹⁵⁵ A mostra comezou ás 15:30 e media da tarde, mais se detivo por orde xudicial ás 17:00.

empregado partiu da Agrupación dos Internados no Sanatorio, e outra da Administración do mesmo, que estivo presente durante o acto, vixiando a acción do grupo» (La Voz de Galicia 1976, 37).

Durante a realización da acción, no propio patio do centro «viviuse unha situación estraña na que se deron cita dende a desconfianza e o medo, ata liberación máis desenfredda, o que motivou que dirección do hospital clausurárase o acto antes de tempo» (López Abel e Rodríguez González 2013, 110). Aínda que entre as cousas que máis chamaban a atención estaba «o sentido da autocensura interna, á que se someten todos os internados. Moitos tiñan verdadeiras ansias de participar, de expresarse, pero antecedían o pensamento, “se o fago creen que estou tolo. En vez de estar un mes, estaría un ano...”» (La Voz de Galicia 1976, 37).

O ser considerado socialmente como “louco” ten sido abundantemente tratado na literatura dende moi variadas perspectivas. Particularmente, a da figura “feliz” do “louco libre”, rebelde e insubmisión ás convencións establecidas, que é rexeitado pola sociedade, pero que fascina a poetas e artistas, ten tido un tratamento especialmente subversivo. (Rodríguez Fer 2004)

Seoane e Penas realizaron un acto de poesía, Bem-Virá unha actuación musical, e foi filmado en super 8 por Manuel Abad, a modo de documento do proceso (El Ideal Gallego 11/6/1976). As obras creadas nesa xornada, posteriormente foron as protagonistas dunha mostra levada a cabo na librería Lume¹⁵⁶, na Coruña, na que tamén se proxectaría o filme. Ademais, realizouse unha mesa redonda¹⁵⁷ adicada á psiquiatría.

Montoya, expón diversos aspectos do sentido da arte, destacando o seu papel como comunicación e autoexpresión. Concluíu esta primeira intervención como un “pareceume interesante esta experiencia”. Díaz Estévez alegou que non tiña a tranquilidade de Montoya para expoñer o aspecto intelectual desta experiencia. En Conxo hai demasiados problemas. O presidente de Médicos Xóvenes expón que en Conxo hai moitos despidos, “debe de ser a empresa máis conflitiva do país. A min, a experiencia de A Carón paréceme interesante, pero é espúrea”. (La Voz de Galicia 11/6/1976).

¹⁵⁶ Unha mostra que non se levou a cabo na data prevista por falta de apoio gubernamental: “Lume lamenta nunha nota oficial, comunicar que a programada presentación- coloquio das pinturas e escritos realizados polos participantes no sanatorio de Conxo durante a acción de grupo desenrolada alí polo grupo de arte A Carón non se puido levar a cabo na data indicada, pola falta do correspondente permiso gubernativo no que se pide -un guión amplo das palabras que se van a pronunciar en dito acto-. Confiamos levar a cabo nunha data próxima o mesmo acto, pedindo perdón a todas aquelas persoas as que afecte a devandita suspensión” (La Voz de Galicia 7/4 1976). Finalmente realizárase o 10 de xuño.

¹⁵⁷ Os compoñentes da mesa eran por A Carón”: Alberto Carpo, Xoti de Luis e Ángeles Penas; polo sanatorio psiquiátrico de Conxo, don José Manuel Lado Romero, director médico en funcións, don José Luis Montoya Rico, xefe dos servizos extrahospitalarios; don Javier Díez Estévez, xefe clínico, e don José Ferreiro, auxiliar psiquiátrico; polos enfermos, Pedro María Bretón Pérez. Entre o público atopábanse o vicepresidente da Deputación, don Manuel Fraga Solar; a xerente, a señorita Berta Tapia; e o señor Mariño Cea, presidente do Concello de Goberno da Fundación; e ademais, estudantes, representación sindicais, médicos, abogados, etc... (La Voz de Galicia 11/6/1976).

Nela, púxose de manifesto as diferentes problemáticas existentes en torno ao centro de Conxo, tanto políticas como médicas (Taxes 2019). A poeta Ánxeles Penas (integrante de A Carón) expuxo no debate que a intervención foi moi complexa e mesmo violenta, poñendo de manifesto as problemática: «En Lume, foron agredidos polas forzas conservadoras. Ánxeles Penas afirma que Chelín “saíu de alí deprimindo, xa non sei cales están tolos se os de dentro ou os de fóra» (Taxes 2019).

Como xa mencionei, esta intervención entronca co contexto da antipsiquiatría europeo, apreciable tamén noutras manifestación culturais como a película *Asylum*, tamén proxectada en Lume ese día, na que se amosaba unha casa de convivencia entre médicos e enfermos de Laing. O propio realizador do filme e o técnico, tamén conviviron durante a rodaxe con médicos e enfermos. Así, esta mostra inscríbese nunha corrente europea de modernización e humanización das vellas institucións psiquiátricas, introducindo no panorama galego as prácticas colaborativas, e priorizando un sentido da arte expresivo e sanatorio, non mitificado e social.

8.4. LUME, AIRE, TERRA, AUGA (1979). CORREA CORREDOIRA. A CORUÑA

A intervención *Lume, aire, terra, auga* (1979) de Correa Corredoira foi a primeira instalación realizada no espazo público galego, de xeito independente, concretamente na Praza de María Pita da Coruña. Unha instalación aberta a calquera que quixera experimentalala, xa que para Xavier Correa Corredoira a arte “é para vivila, para sentila, para aprender. En primeira instancia a arte é sensorialidade. Ninguén pode entrar nela sen unha experiencia sensorial” (Barro 2005, 45).

Correa Corredoira foi partícipe de A Carón e A Galga¹⁵⁸, colectivos modernizadores e liberadores da arte do momento, a vangarda galega previa a Atlántica, na cal participará tamén nas súas senlleiras mostras, o que lle permitiu ser recoñecido a nivel nacional. Mais os seus inicios artísticos remóntanse a mediados da década de 1970. Tras deixar os seus estudos de Belas Artes e Arquitectura, decidiu apostar pola pintura tras obter unha bolsa polo centro de estudos cerámicos Sargadelos en 1975. Alí puido experimentar con materiais refractarios. Ávido e inquieto, experimentou con diversas disciplinas, dende os murais ata o grabado, perfeccionado grazas a unha bolsa que lle concedeu o Ministerio de Cultura, coa cal viaxou a México.

Medio ano estivera traballando no Distrito Federal en dous talleres, un era o oficial, o de San Carlos, e outro o da Gráfica Popular, onde traballaban os pintores muralistas. Alí había pranchas de Rufino Tamayo, Siqueiros, Orozco, Posadas...

¹⁵⁸ Nos seus inicios, Xabier Correa Corredoira «quixo ser poeta e que aínda constrúe o seu discurso por medio dunha fervenza apaixonada, por veces tamén case desbordada, de palabras. Desde novo ten o estigma da arte e a tal altura iso xa é un compromiso consigo propio. Para Correa Corredoira a arte ten que ser poética, unha forma de coñecer intuitiva, e considérala só racional é sometela a unha amputación. Participou nas iniciativas colectivas da Galga e Gruporzán co grupo de artistas da Coruña cos que, en especial, compartía amizade» (Barro 2005, 43).

[...] Alí sentínome ridículo. Cheguei cunha cara de pintor occidental e culto e cando vin alí o estoupido da vida e da morte, a cor dos mercados, a vibración dos indios, a mirada dos vellos, os delirios dos alucinóxenos, a potencia da selva, as iguanas correndo polo asfalto... de súpeto pensei que aquel pequeno anano artista con pretensión racionais tiña que desaparecer e fundirse ás cores, ao mundo, perderse na selva. [...] É a primeira vez que recapitulo na miña vida e dende entón, fágoo moi a miúdo. México ensinoume a descuberta dos sentidos, a importancia da cor, a coitelada da luz, a presenza da noite, a convivir con ela. Era o ano 79-80. Cheguei aquí xusto para a inauguración de Atlántica en Baiona. (Barro 2005, 48)

México marcou a temática da súa obra de finais dos 70 e principios dos 80. A súa estética tiña como soporte materiais atopados e estaba dominada polo primitivismo, un especial coidado polas texturas e a composición, onde o azar e o subconsciente marcan os pasos, xerando un aura de misterio. Incluso nas súas exposicións de Atlántica, seguiu mantendo as tonalidades terrosas e primitivas. Arte, máis en concreto o debuxo, é segundo Pilar Corredoira «a expresión dun acontecer vital, unha sorte de lectura que define o seu medio cotiá nuns termos que lle son propios e que expresan por si mesmo a intimidade dunha existencia o propio acto de vivir» (Iglesias Martelo e Sánchez Vigo 1994). A arte debe de comunicar os feitos particulares, a través da sensorialidade propia.

Tras o seu percorrido por México, fixo gala da súa sensorialidade, polo que decidiu encher a súa realidade de mitoloxía e simboloxía. O autor comprende o sublime da natureza e busca deixar a unha banda o seu centralismo como creador, para magnificar o primixeneo, os elementos esenciais, o poder da natureza. Así se reflicten estas características na obra do presente estudo, *Lume, aire, terra, auga*, realizada en 1979 na Praza de María Pita, na Coruña. É considerada o primeiro *happening* de Galicia (Correa Corredoira 1986), definido como experiencia audiovisual polos medios de comunicación. Nela, empregaba os catro elementos esenciais da filosofía (lume, aire, terra e auga) situados en estruturas piramidais móbiles. O artista buscaba atraer á xente, para captar fotograficamente as súas emocións e reaccións ante o que estaba a acontecer na praza (La Voz de Galicia 1979)



Correa Corredoira, Xavier. (1979) *Lume, aire, terra, auga*. A Coruña. Blog de Miguel Anxo Rodríguez.

Pretendía afastarse da creación de arte como obxectos mercantís, para focalizarse no proceso, no dinámico, na experiencia do público. En palabras do artista,

A obra artística resulta dun proceso e é a fin dunha rumia previa consecuencia escatolóxica derivada pola civilización en fetiche mercantil efecto material dunha causa sentida. Arte é proceso, rumia, causa. É curso, devir, cambio, dúbida, crise, dialéctica, catarse, fluxo e non peza capturada, catalogada e fosilizada. Late nas extensións ocre onde madura o pan, nos furados azuis que navega o pez, o paxaro e a estrela, na saíba e o sangue do que xermina e nunca entre muros estériles de museos que conforman xacementos. Vibra na mirada do neno, no canto do salvaxe, no susurro do tolo e non na estática do arquivo oficial do crítico. (Iglesias Martelo e Sánchez Vigo 1994)

Formalmente a obra estaba composta por tres estruturas de madeira, un chan de terra e unhas pezas alargadas móbiles, que se ían desprazando para facer debuxos ca terra. A única acción que realiza o artista era impulsar a obra, pero non participaba máis nela, polo que sempre estivo a dúbida de se o podemos considerar *happening*, ou simplemente una instalación. Segundo Kaprow, quen estableceu sete características do *happening* en 1966, este diferénciase da *performance* na participación do público (Valverde 2011, 97). Aínda así, sería de todas formas a primeira instalación realizada no espazo público galego. Conectaba co espazo buscando dirixir a mirada do público cara o que estaba acontecendo.

É asistir a un proceso de creación, no sentido máis puro e primixeneo posible. Concibe a arte como idea, e os debuxos coma uns trazos que sinalan, que dirixen a mirada do público cara a arte dinámica, viva. Contemplan a beleza da mesma, na que o artista propicia o momento, deixa ese papel ás azarosas leis da natureza, ao verdadeiro creador. Para el, o debuxo constitúe os alicerces dos discursos da imaxe. Segundo Pilar Corredoira,

A liña circula por todas as disciplinas plásticas como un fio de auga fresca que bordea o gromo. É estrutura e voluta, núcleo e antena, raio e espectro. Inicianos no mundo das ideas, amosando que horizontal e vertical, o inerte e o activo, a terra e a luz son ortogonais, gnomon do plano, reflexo do íntimo. A sinxeleza do lápis sobre o papel cruza o umbral da materia, o espazo e a cor. Anuncia a palabra escrita. Manada da man, larga coma o rostro e ancha coma a distancia entre pupilas, declara a pegada, a sombra e o uso das cousas. O debuxo é a madeira da árbore, dende os pelos das raíces ata as guías das polas, dando lugar ao plano pictórico das follas, ao volume escultórico dos froitos e ao abrigo arquitectónico dos niños. (Iglesias Martelo e Sánchez Vigo 1994)

Mais nesta intervención na Praza de María Pita, a acción de debuxar foi completamente azarosa. O artista abandonou o seu papel de creador, para outorgar unha maior liberdade á obra, «son liñas que retozan, se entrelazan, buscan liberdade, afirman o seu poder, a súa inspiración» (Iglesias Martelo e Sánchez Vigo 1994).

A intervención de Correa Corredoira non chega a conectar coa contorna, mais si co público do momento, o cal se detén distraído polo vaivén da instalación. A simboloxía está presente na obra, e ten a vontade de activar o emocional, de conectar coa sensorialidade do espectador. A instalación constitúe a primeira instalación nun espazo público galego, na que o artista se achega ao público, facéndoo partícipe da mesma. Emporiso, é de grande relevancia xa que foi pioneira nun eido moi explorado dúas décadas despois.

8.5. PLATAFORMA CONTRA A BURLA NEGRA (2002). VARIAS CIDADES

A Plataforma contra a Burla Negra naceu no Auditorio de Galicia, en Santiago de Compostela, poucos días despois de afundirse o *Prestige*, o 25 de novembro del 2002. Desenvolveu nos meses seguintes unha serie de intervencións no espazo público, manifestacións con carga estética e política, por mor da catástrofe acontecida nas costas galegas. Posteriormente foi reviscionada mediante a iniciativa *Unha gran Burla Negra*, que permitiría recoller nun arquivo boa parte do que o colectivo produciu nos meses seguintes á catástrofe, un arquivo con todos os documentos xerados nas intervencións, e reflexionar sobre o que supuxo a nivel social.

O 13 de novembro de 2002 recíbense as primeiras novas sobre o *Prestige*. Tres días despois chega a Marea Negra ás costas galegas, entre Fisterra e Touriñán, para o día 19 afundirse por completo o petroleiro a 250 km da Costa da Morte. O 21 crease a Plataforma cidadá Nunca Máis,

e o 25, a Plataforma contra a Burla Negra. Constituíuse a coordinación da Plataforma o catro de decembro, da man de Patricia Vázquez, Xurxo Souto, Tomás Lijó, Sechu Sende e Manuel Quintela Martelo, entre outros. Baixo este nome recóllese a protesta cultural emanada do movemento Nunca Máis, iniciado tras a vergonzosa xestión política da catástrofe medioambiental. O xornalista Marcos Pérez Pena resume a resposta cidadá ante a catástrofe:

Un proceso que durante uns meses politizou a sociedade galega de forma transversal, como nunca sucedera. O mesmo movemento limpaba as praias, protestaba, preguntaba polos culpables da catástrofe do *Prestige* e reflexionaba sobre o mar e o país que quería ter. No cerne dese movemento, servindo de motor e de altofalante estaba o mundo da cultura, que se organizou ao redor da Plataforma contra a Burla Negra, unha efervescencia que non descansou durante meses. (Pérez Pena 2018).

O punto forte do Nunca Máis foi que ninguén tomou o papel de líder, ningún partido a comanda. É o propio pobo, a sociedade quen a fomenta e integra. Os integrantes da Plataforma contra a Burla Negra, son intelectuais, axentes do sector cultural e artistas que tamén forman parte de Nunca Máis, pero que quixeron unirse para levar a cabo as súas propias expresións. En Nunca máis se integraron dúcias de organizacións (desde confrarías ata sindicatos, asociacións, e particulares). Ao inicio acusouse á plataforma de estar politizada, mesmo de ser un instrumento do BNG para atacar a Manuel Fraga e o PP. Isto puido deberse a que Anxo Quintana foi quen suxeriu o lema Nunca Máis, xa empregado para as protestas do accidente do petrolero Mar Egeo en 1990. O tremendo impacto visual que provocou tanto o barco partido, coma a marea negra, permitiu poñer rostro, neste caso imaxe, a todo o que o pobo galego quería evitar. Esa imaxe englobaba a mala xestión política, o capitalismo, os desastres ecolóxicos. Unha imaxe que recibiu resposta, a bandeira do Nunca Máis.

A denominación Burla Negra xorde de Miguel de Lira, un actor que relacionou o *Prestige*, barco afundido nas costas Galegas o 19 de novembro de 2002, co barco do pirata galego do século XVIII, Benito Souto. A xente tratou de frear a marea negra polos seus propios medios, véndose abandonado á súa sorte tras non conseguir respaldo político. Esta plataforma comezou a desenrolar unha serie de actividades culturais enfocadas no lúdico, coma o proxecto itinerante *El País de Nunca Máis*, onde difundiron un espectáculo crítico co goberno por varias localidades galegas. O 1 de decembro foi convocada en Santiago de Compostela a primeira gran manifestación do movemento Nunca Máis, á que asistirían entre 150.000 e 250.000 persoas (Vega, 2003). Segundo as palabras de Suso Vega, foi unha mostra da que se viviu «a resposta de maior dimensión e duración rexistrada en Galicia dende a transición. Anteriormente, houbo outras mobilizacións importantes a determinados acontecementos, pero desta magnitude non se vivira antes» (Vega, 2003).

a aparición dun demos, dunha cidadanía, xorde da necesidade de dar resposta a unha catástrofe que ameaza a propia supervivencia simbólica da comunidade, a materialidade da vida de moitísima xente e as propias paisaxes nacionais, o ecosistema. O pobo faise soberano ante a catástrofe. (Pérez Pena 2018).

O 26 de Novembro de 2002 ten lugar a primeira acción da Plataforma contra a Burla Negra, o peche na Casa da Cultura de Laxe, no que participaron os actores da serie da TVG Mareas Vivas, e unha Marea Gaiteira en Santiago de Compostela, a modo de mensaxe a Fraga, moi afeccionado á gaita nas súas tomas de posesión. Dous días despois, organízase unha manifestación en Muxía. O 30 de Novembro, prodúcese unha segunda marea negra, cando parte o buque. Mentres tanto, Fraga, o presidente da Xunta, pasa o día nas xornadas gastronómicas de Guimaraes, burla contra o pobo que se presta para realizar todo tipo de mofas gráficas contra a súa irresponsabilidade política.



Plataforma contra a Burla Negra. (2002). *A Baralla do Prestige. Praza do Obradoiro. Santiago de Compostela. Unha gran burla negra.*

Realizáronse pintadas, pancartas esixindo responsables e denunciando a nefasta política, manifestacións, crespóns de luto, gaiteiradas e apagóns, coma as da acción protesta da praia de Riazor.

O 1 de Decembro, prodúcese en Compostela a Manifestación dos Paraugas, onde máis de 200.000 persoas acoden baixo a choiva para berrar o Nunca Mais. 5 días despois na capital, organízase unha gaiteirada convocada pola plataforma, á que acoden 20.000 persoas.

O 20 de Decembro, realízase unha cadea humana da muralla de Lugo. Aínda que non tan multitudinaria coma a cadea humana que unía os 40 km que separan Laxe e Muxía, do 22 de xaneiro, levada a cabo por *Area negra*, unha organización de profesorado dos colexios e institutos de Galicia, na que participaban 42.000 rapaces e rapazas de secundaria, de 420 centros de Galicia. E outras 70.000 persoas, que por carecer de transporte, formaron outras cadeas noutras cidades

galegas. Esta acción foi moi simbólica, xa que nela, os pais de alumnos tanto de centros públicos, coma privados, coma concertados de carácter relixioso, amosaron o seu total apoio a iniciativa. Xerouse un ambiente social de unión e tolerancia. O 21 de Decembro tivo lugar un macroconcerto no Pavillón do Sar, a modo de denuncia, con artistas e grupos musicais como Ruxe Ruxe ou Siniestro Total.

O 28 de decembro, prodúcese o Velorio do Mar na praia do Orzán, convocado por as plataformas Burla Negra e Nunca Máis, na que participaron máis de 10.000 persoas. Organizado por Nunca Máis e a Plataforma contra a Burla Negra, o día dos Santos Inocentes, para denunciar a Inocentada tan cruda que está a sufrir a comunidade galega. Nela, colocáronse cruces negras na area da praia, pola mar, principal vítima, e sobre elas, escribíronse mensaxes protesta. Realizouse un minuto de silencio e léronse varios manifestos de denuncia, con música de gaitas (Imx. 27.), onde se pedía a dimisión do presidente da Xunta, Manuel Fraga e o do goberno español, Jose María Aznar. Os portavoces da protesta foron: o actor Miguel de Lira, os artistas Pepe Galán e Quintana Martelo, o escritor Manuel Rivas, as cantareiras de Ruote, o actor Lino Braxe e o dramaturgo Manuel Lourenzo (Pousa 2002). Tras o acto, realizouse unha procesión coas cruces que finalizaba na Delegación de Goberno na Coruña, oficiada por Manuel Lourenzo, o «“Vía Crucis das mentiras”. En cada parada no seu percorrido polo centro da Coruña, Lourenzo entonou o seu réquiem contra o rexime de todo vai ben e contra a Disneylandia dos fíos de plastilina» (Pousa 2002).



Plataforma contra a Burla Negra. (2002). *Velorio do mar*. Praia do Orzán. A Coruña. Unha gran burla negra¹⁵⁹.

¹⁵⁹ <https://unhagranburlanegra.gal>. O autor obtivo os dereitos para reproducir a imaxe que aparece na tese.

O día 28, realizouse unha acción nas prazas de Compostela, na que algúns membros da Plataforma, levaron a marea negra ata a praza de Compostela, ataviándose como manchas de chapapote, e pegándose ao granito compostelá. O 6 de xaneiro, 100.000 persoas acompañadas dos Reis Magos do Chapapote, en Ourense, se manifestan de forma lúdica. Tamén, o mesmo día tivo lugar unha manifestación musical en Vigo, de carácter lúdico, onde participaron grupos musicais e de teatro, con orquestras, rondallas.

O 1 de febreiro realízase un concerto expansivo, un evento cultural que terá lugar en 130 vilas e cidades galegas de forma simultánea, nas que diferentes magos, humoristas, músicos e actores participan de forma desinteresada. O 9 de febreiro tivo lugar a manifestación das maletas con persoas que se congregaron na Coruña, no peirao e na Subdelegación do Goberno, para manifestarse contra a emigración á que se vía obrigada a comunidade galega se perdía o seu mar, co lema: “Salvemos o mar ou só nos queda a maleta”. A propia Plataforma contra a Burla Negra estendeu novas formas de protesta, viralizou novos xeitos de manifestarse.

É moi interesante a aparición destas tecnoloxías espectaculares da protesta: dispositivos artísticos pensados especificamente para capturar a atención mediática, sobre todo en contextos mediáticos adversos, e para viralizarse nas redes sociais. Hoxe, é certo que isto non é nada novidoso, é o abecé dunha manifestación, pero daquela si o era en Galicia. Aquel era un tempo sen redes sociais e no que os memes, que xa existían, circulaban como arquivos adxuntos nos mails. Ademais, podemos identificar que as mobilizacións de Nunca Máis conviven co ciclo antroidal e coas súas representacións. E así, elementos iconoclastas de sátira política enchen as manifestacións e ao mesmo tempo están presentes nas propias celebracións do entroido ese ano en Galicia, ao igual que recreacións do ‘enterro da sardiña’, enterrando desta volta o Prestige, a Fraga ou á Xunta, ou os velorios do mar. A política concíbese como un evento celebrativo. (Pérez Pena 2018)

Foron accións simbólicas para un movemento de carga política, no que o propio pobo tivo que loita contra un monstro con forma de buque. «Neste movemento non faltan símbolos fortes [Fraga e o Nunca Máis], este último é, ademais dun berro, unha bandeira específica e unha plataforma, un símbolo, algo que representa moito, que une» (Vega 2003). Linheira (2018) remarca que o Nunca Máis e a Burla Negra, supuxeron un forte impacto que terminou cos 13 anos de maioría absoluta de Fraga, e con el, finaliza a Cultura da Transición, un concepto de Guillem Martínez (2012).

Por desgraza, a gran revolución cultural que supuxo, non foi seguida por unha evolución real. Como remarca Linheira, en 2003 tivera lugar o Foro Negro da Cultura, co obxectivo de dar lugar a un espazo público de debate que formara unha rede en todo o territorio galego, para demandar unha política cultural vertebradora de toda a comunidade, democrática e participativa, que aínda non chegou 15 anos despois celebrárase o III Foro Negro da Cultura, onde se tivo a oportunidade

de amosar que as demandas seguen a ser as mesmas, mais cunha asistencia escasa de público-participantes.

Nin as manifestacións, nin toda a creatividade popular foi estudada en profundidade, creando un relato analítico que permitise comprender o seu calado. Non se lle chegou a dar a dimensión de revolución cultural, mais foi un fenómeno contestatario a nivel estatal. O desleixo da situación por parte da clase política, fixo que o pobo se revolverse, que protestase dende a creación colectiva. Para Suso Veiga, son tres os factores que este levantamento social:

Un factor é a vivencia do sucedido como un ataque a un símbolo da comunidade galega: o mar, as rías, a riqueza pesqueira, o patrimonio paisaxístico, Iso forma parte, digamos, da identidade comunitaria galega. [...] un segundo factor, seguramente é a actual sensibilidade ecolóxica, a capacidade de resposta que provoca un atentado contra a riqueza dun ecosistema en sectores sobre todo xuvenís urbanos, e incluso sitios moi afastados da costa. [E as incompetencias e mentiras que as autoridades transmitiron ao pobo, para tratar de minimizar e ocultar a catástrofe que se estaba a producir]. (Vega 2003)

Coa finalidade de estudar o acontecido¹⁶⁰ dende o nacemento do Nunca Máis e Burla Negra, nace o proxecto *Unha Gran Burla Negra. Creatividade popular e memoria do Prestige (2002-2019)*, coordinado por Jorge Linheira e comisariado por Daniel López Abal. Un importante proxecto que contribúe a analizar o que pasou, a recoller e conservar arquivisticamente todo o acontecido dende que a catástrofe do Prestige iniciase esta revolución cultural que cambiou Galicia para sempre.

Dentro do proxecto de recuperación de materiais documentais conseguiuase reunir un conxunto de materiais, boa parte dos cales está depositada na Biblioteca Xeral da USC, o denominado Arquivo Vivo de *Unha Gran Burla Negra*, que abrangue un conxunto de máis de 3000 documentos, dende obxectos artísticos, audiovisuais e fotográficos, cedidos por cidadáns.

Rafael Dieste, nun libríño de relatos breves que titulou *Dos arquivos do trasno*, deixou escrito: “O conto é o remuíño que fan arredor dunha lámpada moitas bolboretas, todas mergulladas na mesma luz”. É dende esa vontade que queremos arremuiñarnos e convocarvos, identificando ese trasno como a tensión produtiva, lúdica e gozosa, coa que percorrer arquivos raros, coleccións de cousas que contan algo para alguén e se gardan como os nosos favoritos, por se acaso serven para outras persoas ou momentos. (Bella et al. 2020)

¹⁶⁰ Allan Sekula realizou unha serie fotográfica en Galicia no 2002, para o periódico *La Vanguardia*, *Black Tide/Marea Negra* (2002-2003), na que rexistrou a crise ecolóxica do Prestige, tanto os danos na costa galega como a mobilización social local desencadeada polos mesmos. Unha serie que denuncia o capitalismo, «un traballo transdisciplinar, cunha combinación peculiar de fotografía e ópera, coa figura de Sísifo como eixo simbólico. Alude ao traballo que nunca remata, persistente e absurdo, dos voluntarios que retiran chapapote coa marea baixa, para volver a ver a costa manchada tras a marea alta» (Rodríguez González, 2020).

Nas accións, intervencións e protestas da Plataforma Contra a Burla Negra e Nunca Máis obsérvase a importancia que posúen as respostas amplas, multitudinarias e solidarias, nas que parte da sociedade, os defensores de Aznar e os gobernos de Fraga e a Xunta non, únese para responder á gravidade do desastre do Prestige. Só con este tipo de accións contestatarias, tense algunha oportunidade de conseguir demandar aos poderes públicos que tomen medidas e minimicen as causas do impacto, ademais de apoiar aos máis damnificados empaticamente.

O que debemos salientar deste conxunto de intervencións no espazo público é que a cultura fundiuse coa vida. Por un intre, transformouse a realidade cultural e o discurso do País. Conseguiu romper coa centralización cultural, demandando unha política cultural máis participativa e democrática, vertebradora de todo o sistema galego, pero anos despois, continuouse no ronsel da transición. O mausoleo de Fraga, a Cidade da Cultura, continúa absorbendo moitos dos fondos destinados a cultura. Aínda así, a Plataforma contra a Burla Negra, propiciou que, como unha reminiscencia das vangardas, a arte fundiuse coa vida de forma solidaria, actuando como un axente catalizador da visibilización das protestas do pobo. A Plataforma achegou de modo simbiótico ao movemento Nunca Máis todo tipo de creacións e obras críticas, de base lúdica e irónica, cunha forte estrutura de compromiso social, constituíndo novas formas de protestar, novas formas de manifestarse.

8.6. ALGA-LAB (2008). ERGOSFERA. VALADARES. VIGO

Alga-lab é unha intervención espacial e un espazo de traballo, posta en marcha no 2008, como materialización da experimentación cultural realizada polos creadores da asociación Alg-a, a través do proxecto *Recetas Urbanas* de Santiago Cirugeda. Esta iniciativa, aínda en vigor como centro de I+D+i en torno a novas tecnoloxías sociais, cultura libre e dixital, o cal ten como obxectivo a emancipación enerxética e tecnolóxica, encaixa á perfección no contexto no que se materializou, no espallado rural galego. Son tres os factores directos que segundo Romání, provocaron a creación do Alga-lab: a cesión dun terreo particular de 3000m² para este feito, durante 10 anos, e duns contenedores grazas ao labor de Santiago Cirugeda *Recetas Urbanas*, que forma parte de *Arquitecturas colectivas: camiones, contenedores, colectivos*¹⁶¹; a necesidade existente na comunidade artística, nese colectivo, de crear un espazo físico, tras o éxito de difusión da páxina virtual; e a falta de recursos económicos procedentes das institucións e a precariedade do sistema cultural galego propiciaron a aparición do Alga-lab¹⁶².

¹⁶¹Un proxecto de maior envergadura de creación de espazos autoxestionados polo estado español, no que se atopan vinculados outros colectivos coma: Straddle3 (Barcelona), La Fundició (Esplugues de Llobregat. Barcelona), Caldodocultivo (Tarragona), Todo por la Praxis (Madrid), Recetas Urbanas (Sevilla), Proyecto Asilo (Castuela. Badajoz), Asociación Proyecta (Benicassim. Castellón), La Matraka (Sevilla), Patio Maravillas (Madrid) (Romání 2012).

¹⁶² Hoxe máis que nunca resulta imperativo seguir reclamando a construción de un contexto colectivo que ampare a estas formas de creación singulares a súa efectividade como axentes de renovación cultural ea súa supervivencia fronte a escaseza afectiva e material de que falabamos anteriormente depende en boa medida do grado de recoñecemento

Alg-a nace a partires dunha xuntanza nunha paraxe da Serra de Outes, cunhas 15 persoas, como Asociación sen ánimo de lucro no 2003, coa vontade de congregar nun espazo de creación a diversos artistas e colectivos espallados da comunidade galega. Formouse así a primeira comunidade virtual de arte e acción libre de Galiza, o www.alg-a.org, coa pretensión de manter o contacto artístico entre os creadores e colectivos, que xa se coñecían desde había uns anos, con moitos ex-alumnos de Belas Artes (Pontevedra), agrupados en colectivos como IFI, Lou Parde, LUDD ou Escoitar.org, coa finalidade de compartir impresións; para crear novos vínculos con outros grupos artísticos e creadores independentes, fomentando a construción dun eixo atlántico con Portugal, que xa contaba con proxectos coma Maus Hábitos (Porto) e Binauralia (Lisboa) (Molina 2008b); e recoller información sobre a percepción social.

A nivel formal, o Alg-a Lab é unha estrutura que se oferta como recurso para calquera persoa, colectivo, comunidade ou organismo, que estean interesados en usar o espazo de xeito cooperativo. No contexto galego, non abundan os Centros de Producción, mais si os espazos expositivos:

Un centro deste tipo (como o modelo que presenta o Colectivo Alg-a), debería prestar atención á heteroxeneidade das prácticas artísticas fronte ás estéticas oficiais, simplemente porque a actual estrutura académica non contempla este tipo de permeabilidades entre disciplinas e as institucións de arte apenas implícanse á hora de fomentar a produción. Partindo do ideal, o modelo perfecto para o contexto galego sería o resultante da suma de ideas e funcións de lugares como Medialab-Prado (Madrid), Hangar (Barcelona), Laboral (Asturias) Kunstler Bethanien (Berlín) ou Cité des Arts (París). A estas actitudes podería engadirse ese compoñente de laboratorio de investigación científico/ cultural/ artístico/ comercial dos americanos Caltech, MIT ou RIT e o modelo político holandés de achegamento aos artistas mozos (a partir da administración pública), e tamén a protección ao artista da francesa A Maison des Artistes. En definitiva, este modelo do Colectivo Alg-a propón coidar a creatividade como parte da esencia humana, imbricándose no tecido da sociedade, apostando pola produción de coñecemento en vez da produción de obxectos. (Molina 2008b)

A intención do proxecto foi a creación dunha rede que conectase os diferentes axentes emanados de forma illada no territorio atlántico. Tender pontes para a construción dunha malla creativa atlántica. Para iso, foi necesario un espazo físico que actuase como sede e permitise aos artistas libre e aos cidadáns a participación na creación do proxecto. Púxose en marcha no 2006 con residencias, talleres e encontros, coordinadas por Roi Fernández, mais sen un espazo físico para albergar a súa sede. Así, o Alg-a Lab nace como materialización do espazo virtual do colectivo, que xa era un lugar de comunidade, de expansión cultural. O orzamento para a posta en marcha do

social da forza de traballo que asustan [...] a multiplicación de experiencias independentes nadas en Galicia no revélanos o fortalecemento de un as dinámicas colectivas e comunitarias cada vez máis complexas que se relacionan de formas cada vez máis diferentes entre si. (López Abel e Rodríguez González 2013, 179-180)

proxecto, sumou uns gastos totais de colocación, acondicionamento exterior e interior, e equipamento, de 42.850 €. Materializouse a súa montaxe a partires do obradoiro de Colocación de módulos e técnicas alternativas de construción, en abril do 2008.

Foi presentado no Encontro Internacional sobre a Danza Mov-s, o 10 de xuño de 2008, un congreso que contaba con mesas de debate, talleres e exhibicións, de 10 grupos diferentes de todo o mundo, promovido polo *Centro Coreográfico Galego*, realizado na Illa de San Simón, en Pontevedra. O Alg-a Lab púxose en marcha en setembro de 2008 da man do colectivo Alg-a¹⁶³, fundado no 2003, e a colaboración de Santiago Cirugeda, arquitecto e activista, o cal proporcionou para o proxecto dous contenedores de mercancías que foron habilitados como vivendas, no marco do seu proxecto *Recetas Urbanas*, concibidos como vivendas desmontables para Zaragoza.



Alg-a Lab (2006). *Alg-a lab e a súa contorna*. Alg-a Lab. Valadares. Vigo. Alg-a.

A obra deste arquitecto encaixa á perfección neste proxecto, o cal é un profesional da arquitectura alegal, da arquitectura en acción (González 2011), tamén prima máis solucionar problemas sociais, aproveitando solares baleiros e os recursos materiais que pode reciclar, que obter beneficios. O seu labor defínese a partir do traballo social, colectivo, a reciclaxe e a auto-construción (Cirugeda 2007). Critica á arquitectura da burbulla inmobiliaria buscando solucións prácticas, non

¹⁶³ Os artistas involucrados en alg-a foron: Berio Molina, Isaac Cordal, Sr Pause (Roi Fernández), Madame Cell (Nacho Muñoz), Antía Sánchez, Nelaque (Nela Quesada), Chiu Longina, Mig (Miguel Seoane), María Lado, Carlos Suárez, Vanesa Díaz, Xesús Valle, Durán Vázquez, Neno Escuro (Rafael Xaneiro), Lucía Romani e Paola Guimeráns. XENTE involucrada no proxecto con outro background: Gonzalo del Río, Natasha Crofton, Javier Calo, David Juárez e cooperativa árbore (Alg-a 2008b).

limitándose á teoría e aos xulgados. Para iso aporta fórmulas necesarias para dar vivendas ilegais aos usuarios que non poden acceder a unha legal, negociando e actuando coas administracións.

Destaca o seu proxecto *Sábanas Ríxidas* (2005), concibido a partir da necesidade de camuflar unha serie de vivendas ilegais a partir da colocación deste material nas súas azoteas. Como podemos observar en esta obra, as súas creacións posúen un forte compromiso social de resolución de problemas, ademais dunha salientable carga política (Pérez 2010). Prima o contexto fronte á estética arquitectónica, tal e como amosaba o pensamento de Gordon Matta-Clark. Humberto González Ortiz (2011), relaciona a práctica de Cirugeda coas propostas de Alvar Aalto, por liberar a arquitectura formalmente de presións externas ao deseñador, na medida do posible, para afrontar e dar solucións a problemas sociais.

A Asociación de Veciños da parroquia de Valadares, no rururbano de Vigo, facilitou a implantación do proxecto neste contexto (aparentemente periférico, ou distanciado do centro urbano), cedéndolle ao colectivo durante un terreo de 3000m² durante uha década. O propio colectivo así o explicaba na súa páxina web:

A idea é que todo ese potencial de coñecemento-acción revirta a tempo real na cidade de Vigo, activando novos vínculos entre institucións e colectivos, aproveitando as estruturas sociais xa existentes e creando outras redes alternativas. Dende alg-a identificamos en gran medida os procesos culturais como procesos educativos, manifestando a relevancia que ten para nos o i+d+i no ámbito da educación, a creación de redessociais e a produción de coñecemento, utilizando principalmente o contexto Arte-Ciencia-Tecnoloxía como ferramenta de acción e reflexión. Tamén creemos na necesidade de desenrolar proxectos a medio-longo prazo, que podan ofrecer alternativas á tendencia do arte e a cultura máis. (Molina 2008b)

O alg-a Lab, materializado no proceso *Camiones, Contenedores y Colectivos* da rede AACC, que é un laboratorio de experimentación cultural do territorio, en constante dinamismo. Amósanos o camiño a auto-urbanismo con fins éticos, unha metodoloxía de traballo que outorga un espazo para desenvolver proxectos ao que usualmente non se pode acceder por vías normativas. Valadares é un territorio rurubano, un exemplo de lugar no que teñen cabida as propiedade comunais e a agricultura de subsistencia, cuestións que nunha urbe non se poden abordar.

Valadares é por unha parte territorio de centralidades dispersas da área urbana de Vigo. Unha parroquia, composta á súa vez por varios barrios, na que as formas de vida e organización cidadá, aínda sendo plenamente urbanas, dispoñen de dúas cualidades moi singulares: por unha parte, a capacidade para manter unha agricultura de subsistencia e pequeno comercio directamente vinculada a formas de urbanización, e por outra, unha forte e arraigada rede social baseada en diferentes formas de comunidade (asociacionismo veciñal e cultural, comunidades de montes,

banco de tempo, etc.) unha parroquia que, nos termos optimistas que require a imaxinación dun posible “bo vivir”, é un lugar na que as categorías urbanísticas para autoperscríbese non foron formuladas, nin pola academia e o resto de formas de organización do Estado-Mercado, nin polos axentes involucrados na súas construción e sustento. (Ergosfera 2013)

Préstase a desenvolver proxectos de dinamización cultural. Usualmente relacionados co mundo cultural. Unha sorte de centro social que fomenta as relación comunitarias, mentres experimenta e lidia coas dificultades ligadas á autoxestión, no marco da cultura libre e compartida, entre o analóxico e o tecnolóxico. Segundo Roi Fernández, en Ergosfera detectouse “que había carencias para que os artistas puideran crear as súas obras e propuxemos crear ese espazo no que tiveran cabida moitas propostas, desde arte dixital, multimedia ata as artes escénicas” (Culturagalega 2008).

A nivel simbólico, calou fondo na comunidade da zona, conectou coa contorna, mesmo conseguiu achegarse á súa economías en accións coma *O Banco do Tempo*, no que os inscritos ofrecían materiais, materias primas ou ferramentas, e os que as recibían outras, coma a colaboración en diferentes tarefas do lugar. Unha sorte de troco.



Alg-a Lab (2006). *Paco Inclán subido ao hórreo*. Ricardo Grobas. Valadares. Vigo. Alg-a.

Ao longo destes anos, pasaron polo laboratorio numerosos interesados na intervención, que propiciaron certos eventos e contribuíron á mellora das súas instalación (Alg-a Lab). Entre elas Natasha Crofton, que impulsou e asentou as bases loxísticas e administrativas do proxecto os dous

primeiros anos; Gustavo Sanromán; o músico creador da Orquestra Exploratoria do laboratorio, Ignacio Muñoz, que colaboro una xestión do espazo dende o 2010 ao 2014; a arquitecta Irene La La, que mellorou estruturalmente a construción e mediou dende o 2013 ao 2014; Manuel Cabral, filósofo, que levou a cabo investigacións como *Herm3TICa. Cámaras, sensores y telepresencia* e proxectos como Feira Imaxinaria Contemporánea, coordinador do proxecto do 2011 ao 2017; Samuel Otero, activista hacker, mediador do espazo dende 2016, ou Marco Durán, quen coordinou o FabLab Vigo, e mediou neste laboratorio do 2014 ao 2016.

Hai varios colectivos integrados no Alg-a Lab, entre eles o Festival de Cortometraxes Curtopía, A Radio Libre de Vigo, Radio Piratona, o grupo Tecnoloxías Apropriadas, que investiga sobre sostenibilidade e bioconstrución, Cooperland, plataforma dixital para o proxecto europeo de prácticas de cooperación cidadá, a rede social e plataforma de cultura do noroeste ibérico, Red-i e a Adtlántida TV, un sistema de radio, televisión e streaming libre. Tamén diferentes proxectos concibidos e xestados no laboratorio, e despois independizados, coma o Fablab Vigo ou Monte Noso, onde se optimizan as terras comunais Común Terra.

O laboratorio está conformado por cinco seccións principais (Alg-a 2008b): Escola alg-a, onde se levarán a cabo diversos obradoiros de longo duración, un centro de residencias artísticas temporais; o centro artístico de investigación social, o observatorio teórico, con procesos de creación de redes sociais, e diversas accións puntuais, como conferencias, exposicións, *performances*... Nelas, o colectivo levou a cabo proxectos coma: Alg-label.org. (on line); Galería alg-a. (on line); Videolabel. (online); Fronteiras.org. (Físico); Xornadas Alg-a + Festival ifi. (Físico); Laboratorio (Escola Alg-a-Centro de residencias-Observatorio) (Físico); proxectos satélites coma: Escoitar.org; Balor.alg-a.org; Lateleletal; Fundacionintemperie.org; Nove Lechanelas; Nelaque.alg-a.org; Igmig; Sinsalaudio.org; Mediateletipos.net; Abendotä; Omega; Petroglifos.org (Molina 2008b).

A programación que alberga o Alg-a Lab divídese en actividades permanentes e puntuais, a levar a cabo nun dos espazos, xa que o outro destinouse á xestión da Asociación. En cantos as actividades continuadas, tiveron cabida os grupos de investigación, Seminarios de arte e universidade, obradoiros, residencias artísticas e ciclos de proxeccións e o mantemento da horta ecolóxica¹⁶⁴. As actividades efémeras foron: actuacións, conferencias, cursos e seminarios, roteiros, teatro experimental, danza contemporánea, arte de acción/*performance* e experimentación sonora, entre outras.

Así, o Alg-a Lab constituíuse coma un foro aberto, de xestión independente, que conseguiu conectar colectivos, dar continuidade a unha programación de actividades e relacións entre colec-

¹⁶⁴ O proxecto “alg-a cultiva”, en paralelo ao laboratorio alg-a, trata de implicar á comunidade veciña para a posta en marcha dunha horta comprometida co medio ambiente, seguindo as técnicas tradicionais, nun terreo de 2000 m².

tivos, que sen dúbida, foi un embate á precariedade. A súa comunidade creativa, á vangarda tecnolóxica e experimentación sonora e visual, mantívose na exploración social, política e económica de calquera forma de creación, sen perder a súa independencia.

8.7. AS MENINAS DE CANIDO (2008-2011). FERROL

O esquecido barrio do Canido, de Ferrol, padecía un estado de abandono alarmante no ano 2008. Nesta data, o artista local Eduardo Hermida¹⁶⁵ comezou a empregar o seu barrio como lenzo para pintar “meninas”, coa intención de dar ledicia e vida ao lugar. Así, puxo en marcha unha iniciativa, de reivindicación, que difundiu mediante accións nas redes sociais e entre as amizades do pintor. Iniciou un evento para intervir o barrio pintando meninas, sen apoio municipal¹⁶⁶. Cando o evento cobrou certa identidade e repercusión mediática, o Concello¹⁶⁷ quixo ser partícipe do éxito, por medio da Sociedade Mixta de Turismo de Ferrol e empresas privadas. Este feito, potenciou o turismo na zona, coa creación dun proxecto para dotar de realidade aumentada a trinta Meninas pintadas¹⁶⁸.

Á hora de intervir, pódese aludir á participación tanto dos artistas, como dos cidadáns, xa que a intervención pasou a formar parte da propia vida de barrio, e nela, vense envoltos os cidadáns de Canido. Seguindo as verbas de Julio Alguacil, “participación” goza dun dobre significado, no que se insire o

“ser-partícipe-de” e por outro o “tomar-parte-en”. “Ser partícipe-de” consistiría en “recibir atención/prestación, dispoñer dun servizo, en clara alusión a un mecanismo de integración”, mentres que “tomar-parte-en” fai referencia á “capacidade colectiva para promover iniciativas dinamizadoras da vida social”. (Fraga-Canosa et al. 2018, 119-120)¹⁶⁹

Durante a celebración do evento, Canido tinguíase dunha atmosfera de música, arte e festa. O barrio adquiriu un aire bohemio que contribuíu á nova instalación de creadores e artesáns no mesmo. A modo de recoñecemento¹⁷⁰, as Meninas de Canido foron incluídas nas Rutas Impresionistas de

¹⁶⁵ Entrevista persoal vía telefónica realizada a Eduardo Hermida o 9 de maio do 2022.

¹⁶⁶ Segundo o artífice das Meninas de Canido, «noutras cidades europeas o goberno local respalda estas iniciativas, coma nas rutas relacionadas con Van Gogh ou Miller. Lamenta a falta de sinalización en Canido, non hai nin frechas para a súa situación ou indicación para a realidade aumentada, falta organización para que os turistas non se perdan. E conclúe que resulta irracional e estraño estar en rutas culturais da UE sin sinalización» (El Correo Gallego, 7/6/2018).

¹⁶⁷ Desde esa primeira edición el Concello aportó fondos para organizarla, con diferentes grados de implicación en función del equipo de gobierno existente en cada momento. En cualquier caso, la puesta en marcha del evento corre todos los años a cargo de la iniciativa privada e individual del artista vecino del barrio. En ningún momento ninguna institución pública o privada ha monopolizado su organización» (Fraga-Canosa et al. 2018, 125).

¹⁶⁸ Empregando a aplicación Visuar.

¹⁶⁹ No artigo, as autoras tratan de confirmar a hipótese de que a arte espontánea na rúa serve como ferramenta de rexeneración urbana e participación veciñal, centrándose no caso de estudo das Meninas de Canido.

¹⁷⁰ Hermida ten agradecido «a Ignacio Fernández, e á asociación francesa Eau et Lumière todo o que están a loitar dende París para procurar que as Meninas de Canido foran recoñecidas en toda a Europa dentro dos circuitos culturais europeos» (Hermida 2014, 7).

Europa, no apartado de arte contemporánea, polo Consello Europeo, coma un exemplo de creación na rúa. Segundo Eduardo Hermida, «as Meninas de Canido son un canto á rebeldía. Un movemento artístico que naceu co fin de reivindicar e chamar a atención sobre o abandono dun barrio ferrolán; Canido» (Hermida 2014, 7).

As vivendas tradicionais de Canido¹⁷¹, exemplo de rururbano, están formadas por unha arquitectura de un piso, con horta para o cultivo e a cría de animais. A pesares do desenrolismo, apreciable nas novas edificacións que inzaron o casco vello, a fisionomía urbana orixinal aínda se manifesta, xunto coas parcelas das vivendas para as hortas. O barrio está artellado polas rúas Alonso López, Atocha e Alegre, quenes conducen o tránsito da antiga Porta do Canido, de cando estaba amurallada a cidade, cara o Ferrol Vello e a Magdalena.

O festival das Meninas de Canido naceu para recuperar unha das zonas deprimidas da cidade de Ferrol, Canido, moi afectado pola crise, cunha grande concentración de vivendas e edificios abandonados. Un barrio que durante setembro, cobra luz entre as xentes locais e os interesados que chegan de fóra, ao acontecer un evento de arte na rúa, que cumpre co obxectivo social co que naceu: reanimar a vida do barrio. Foi no 2008 cando Hermida e uns amigos artistas fixeron varios murais inspirados nesta icónica figura, para facer algo máis atractivo a nivel estético o abandonado barrio. Mais, por que escolleu as meninas como icono do barrio? Eduardo Hermida elixiunas, segundo as súas palabras, «porque ese cadro é un símbolo do máximo que acadou a arte en España. Unha obra saído do Museo do Prado e que acode ata o barrio máis destartado do País para devolverlle algo de luz» (Keral 2018). Á primeira Menina, enseguida se lle uniu outro mural

do pintor coruñés Jorge Cabezas, que ao pouco tempo foi tapado por unha pintada anónima de carácter reivindicativo. Esta anécdota fixo que os medios de comunicación fíxesense eco da noticia, dando a coñecer o xerme de “As Meninas”, ademais do feito de que amigos/ as e compañeiros/ as, en solidariedade co artista, decidisen acudir ao barrio e pintar máis figuras. Deste cúmulo de casualidades e pequenos xestos naceron “As Meninas de Canido”, celebradas por primeira vez en setembro de 2008 como unha pequena celebración da arte nas rúas, como unha forma de revitalizar un barrio en decadencia. (Fraga-Canosa et al. 2018, 125)

¹⁷¹ Co «Programa Europeo URBAN en 2007, orientado á rexeneración socioeconómica sostible de barrios degradados, para que durante o período de 2009-2013 se acometerá un significativo proceso integral de reurbanización das principais arterias da zona. Posteriormente, no ano 2009 crease o Fondo Estatal de Inversión Local (FEIL), integrado no Plan Español para o Estímulo da Economía e o Emprego (Plan E), destinado á mellora de infraestruturas municipais e á estimulación do emprego no sector da construción. Con estes fondo públicos executouse na zona noroeste de Canido a renovación da rede de saneamento. É importante sinalar que no mesmo 2009 apróbase o Regulamento de Participación Cidadá do Concello de Ferrol. Partindo dese documento, o actual goberno municipal está implementando diferentes procesos e ferramentas de participación cidadá, fundamentalmente as Asambleas de Barrio, englobadas no espazo *Ferrol Decide*, que afectan á xestión urbanística de Canido» (Fraga-Canosa et al. 2018, 121-122).



Hermida, Eduardo (2008) *As Meninas de Canido*. Ferrol. Eduardo Hermida.

Nas intervencións apréciase unha enorme riqueza formal, unha heteroxeneidade no estilo, dende o máis naif, ao realista, pasando pola figuración e a abstracción, un alarde técnico mais non simbólico, xa que todas acoden á temática das meninas. A figuración das Meninas calou fondo na identidade no barrio, ata o punto de que se creou mobiliario urbano con forma de Menina, e os propios comercios da zona a empregan na decoración dos seus escaparates.

Ademais do obxectivo estético na paisaxe urbana, a intervención é un arma de denuncia sobre o estado de abandono do barrio. De feito, a partires da revitalización do barrio, estanse restaurando casas, facéndose novas construcións e chegando novas persoas de outras nacionalidades. Foron unha auténtica revolución cultural no barrio. A construción dunha nova imaxe, baseada nun vello icono de Velázquez. A nivel simbólico, destaca o poder que posúen este tipo de iniciativas, que conseguen potenciar varios ámbitos relacionados co urbano, entre eles o económico. Segundo Hermida, esta acción pode ser xustapoñible a outras zonas da cidade, e salienta os beneficios para a cidade: «o máis importante que conseguín foi que a xente comece a crer que Ferrol pode vivir sen depender dos estaleiros. Síntome coma unha especie de variña máxica capaz de trasladar o acontecido en Canido a outras partes de Ferrol» (Keral 2018). Para isto, a participación¹⁷² cidadá foi clave. Sen dúbida, durante a celebración do festival, o barrio énchese de xente, e a vida de barrio crece, aínda que sexa nese intre. No ano 2018, contaron con máis de 100.000 asistentes durante a celebración, e 60.000 o resto do ano.

En definitiva, podemos houbo unha recepción da cidadanía moi favorable do proxecto, comprendido coma o principal revitalizador socioeconómico do barrio histórico de Canido,

¹⁷² «Os artistas fan piña, os que veñen de fóra dormen nun convento preparado para a ocasión, almorzan xuntos e fan gala dun espírito creativo entre todos. As veciñas “de toda a vida” sacan bebidas para repartir entre os pintores, contentas de que lles alegren o barrio con cores e arte. A festa comeza desde temperán e practicamente non se dorme ata o terceiro día» (Rego 2019).

completamente conectado co lugar, mais tamén unha cara negativa, que foi a revalorización dos inmobles e a subida dos prezos.

Existe, por tanto, unha elevada percepción veciñal que asuma interrelación positiva entre este proxecto artístico e a mellora económica (comercial e turística), estética e simbólica do enclave. Tamén, demostrouse que o proxecto cultural de “As Meninas” implicou, cun éxito bastante superior ao das ferramentas participativas dispostas polo propio Concello, a unha parte significativa da veciñanza na rexeneración urbanística da área [...]. Sen dúbida, o proxecto, que comezou como un exercicio espontáneo e individual, consolidouse na actualidade como unha plataforma autónoma e popular de intervención directa sobre a paisaxe urbana e de denuncia e revitalización dunha área degradada da cidade de Ferrol. [...] O proxecto de “As Meninas” demostra que é posible construír mecanismos de participación cidadá en materia de planificación urbana e outras dimensións sociais e económicas dende a iniciativa veciñal, cun carácter lúdico e cultural, de maneira independente das canles de participación institucional e sen a necesidade de articularse en estruturas asociativas cun amplo alcance representativo. (Fraga-Canosa et al. 2018, 138-139).

No momento de facer a entrevista, Eduardo Hermida recalcou o seu malestar, ao verse ao filo do precipicio, por a inxente cantidade de traballo que require, sendo a rentabilidade do mesmo inexistente. Recibe de parte das administracións públicas apoio económico, actualmente 45.000 euros (15.000 euros do Concello, 15.000 da Concellería de Turismo e 15.000 polo Xacobeo), destinados ao festival, composto por danza, fotografía, música, pintura e escultura, e case na súa totalidade ás bandas de música. Vese desbordado por non ser capaz de xestionalo con eficiencia, ao ser un proxecto enorme arestora. Pon en valor o éxito do proxecto, sosténdoo en que todo o mundo está encantado polos beneficios económicos que trae o dar a coñecer o barrio, que transformou Canido nun lugar atractivo, xerando novos establecementos, hostalería, moita vida, numerosos turistas, incluso de Cruceiros. Mais recalca que o calado do mesmo, provocou a xentrificación feroz do barrio, a revalorización dos inmobles que os habitantes tradicionais non son capaces de soportar. A súa loita, conseguiu resignificar o barrio, que os seus habitantes dixeran que pertencían a Canido con orgullo, mais iso costoulle problemas persoais e materiais, que puido e soubo soportar, mais lamentase de que o peso do proxecto siga atelo el. Considera imprescindible que, debida a magnitude do proxecto, se institucionalice, formando parte da programación municipal.

O pobo fixo súas as Meninas, o cal é a máxima aspiración posible para unha obra de arte pública, chegar a formar parte do simbólico da memoria colectiva. O feito de estar ao marxe do normativo, implica que o proxecto gozase de maiores liberdades e posibilidades transformadoras, mais tamén numerosas dificultades na súa organización. Os cidadáns viron este acto artístico, e na notoria relevancia mediática da que gozou, un elemento para empoderarse e visibilizar as

problemáticas da súa contorna, desleixadas en inversións e abandonadas administrativamente. Non calquera arte monumental é un “un factor suficiente para rexenerar o tecido urbano, a menos que esta orixine interaccións co espazo que a comunidade aprecia como positivas (Fraga-Canosa et al. 2018: 118)”. Os proxectos que nacen do pobo, fóra das lóxicas institucionais e griletes normativos, posúen a capacidade real de revitalizar a realidade do mesmo, poden ser instrumentos de poder para o pobo, útiles para a activación de zonas deprimidas.

8.8. CONTENEDOR DE FEMINISMOS (2009). VARIAS CIDADES

O *Contenedor de Feminismos* é un dispositivo que permite a activación dunha labor arquivística feminista e comunitaria, relativa á historia das mulleres galegas, na que se fixeron visibles certas realidades que foron oprimidas ou esquecidas polo sistema. É un proxecto de Carme Nogueira, Anxela Caramés e Uqui Permui. Realizouse coa colaboración da Casa Museo Emilia Pardo Bazán da cidade da Coruña. Segundo Carme Nogueira,

Había un coñecemento dun legado que estaba (e está) sen recoller que ven de Uqui Permui e Anxela Caramés. Elas faláron connigo desa necesidade. A Casa Museo Pardo Bazán encargou unha xornadas a Anxela e ela invitoume a facer unha intervención en Coruña co galo desas xornadas. Eu lles propuse utilizar estes cartos (os que me ofrecían desde estas xornadas para a intervención artística) para facer o contenedor e darlle contido. Así tamén penso que neste caso o organismo, A Casa Museo, apoiou esta iniciativa. O meu papel foi darlle corpo ó Contenedor coa confección dese dispositivo móbil que tamén é un landmark para usar en determinados contextos físicos nos que se quería reivindicar algunha historia. Así, o obxecto físico é o mesmo tempo unha marca no territorio que se vai cargando coas historias que escoita, ó gardar documentos dentro e levar textos pintados fora¹⁷³.

Trátase dunha iniciativa aberta e viva, ideada para ser completada a longo prazo e de xeito participativo (Romaní 2012). Emanou do proxecto *Sen Consigna*, de Uqui Permui, concebido coma un arquivo móbil do feminismo e as loitas pola liberación sexual da Galicia das últimas décadas, concebido para ser activado no espazo público. Mais o dispositivo ideouse no marco das xornadas *Contra vento e marea. Verbas e pegadas dos feminismos*, no 2009, por Carme Nogueira, que foron coordinadas por Ánxela Caramés, na Casa-Museo Emilia Pardo Bazán da Coruña. Carme Nogueira afirma que o proxecto trata de

repensar os modos nos que se mostran as cousas, a maneira na que se producen os procesos colectivos, como se contan as historias e como podemos gardalas. A partir desa idea, Carme Nogueira deseñou o dispositivo, un contedor que poidera

desprazarse e que nos permitira archivar as docu-accións, chamámoslle así, aos encontros entre mulleres que organizamos na rúa, para falar sobre un tema en concreto, rescatamos esa memoria entre o público e o privado. Interésanos tamén buscar e nomear ás persoas que están detrás dos procesos colectivos. Durante as conversas anotamos no encerado do contedor a información que nos transmiten e logo fixamos os fitos máis relevantes. En concreto organizamos catro docu-accións, a esas témoslle que sumar outra que non realizamos persoalmente, senón que cedemos o dispositivo para que os colectivos de mulleres de León realizen un encontro nos centros de planificación familiar. (Caruncho 2020).

O Contenedor naceu coa vontade de archivar as diferentes producións dos grupos feministas galegos, de xeito itinerante, para así poder activarse en diferentes contextos tanto temporais coma xeográficos, mediante docu-accións, conformadas por diálogos entre mulleres, desenvolto no espazo público, que tiñan a vontade de recoller e dar voz á memoria privada. A nivel formal, as intervencións consisten na recollida na pizarra do contenedor, da información relevante, que logo servirían para elaborar o material documental. Este, podía ser un libro, un vídeo de toda a docu-acción, un artigo, fotografías ou documentos. Unha vez remate o diálogo, archívase o material no contenedor e recóllese, para ser almacenado ata ser trasladado á súa seguinte situación. Isto permitiu conservar e visibilizar diferentes materiais documentais¹⁷⁴ creados polo movemento feminista de calquera contexto xeográfico e temporal. Estas, recolléronse con diferentes medios audiovisuais que son logo subidos á páxina web.

As primeiras docu-accións co Contenedor foron realizadas en 2009, enmarcadas nas xornadas *Contra vento e marea. Verbas e pegadas dos feminismos*, en Vilaxoán, na Illa de Arousa (Pontevedra), e na Coruña, na praza do Obelisco e nos Cantóns. En febreiro, fronte a conserveira de Vilaxoán, realizouse unha docu-acción onde Carme Nogueira mantivo conversas con catro das mulleres participantes no encerro: Loli Álvarez, Carmen Ferro, Mar Suárez e Mari Luz García Vigo, antigas empregadas da industria do sector da conserva do Salnés, protagonistas das loitas obreiras contra a conserveira Orosa, para recoller e afondar no seu testimonio e nos seus pensamentos.

¹⁷⁴ Entre a documentación recollida, están presente numerosos carteis, coma: *Pola liberación da muller* (1976), *Oito de marzo día Internacional da muller* (1983), *Fai falta outra lei de aborto libre, gratuito, na sanidade pública, do Movemento Feminista Galego* (1985) ou as *Xornadas Feministas contra a Violencia Machista* (1988). Segundo Carme Nogueira, «o primeiro cartel que localicei en Galicia é o de ‘Pola liberación da Muller’, asinado por Llorca en 1976. En canto a revistas, en Galicia editáronse varias publicacións: a primeira, en 1982, foi *A Saia*; logo saíu *Andaina*, a *Festa da Palabra Silenciada*. Nese momento o deseño resolvíase, a maioría das veces, con *collages*, recorrendo a imaxes doutras publicacións» (Caruncho, 2020). Tamén as revistas de artes visuais e reivindicativas. Entre elas, a pioneira foi *Saia*, de só dous números. Logo saíran *Palabra Silenciada* e *Andaina*, *Area*, e xa no novo século, *as + parralheiras*.



Nogueira, Carme. (2009) *Las trabajadoras de las fábricas de conservas. Contenedor de Feminismos*. Vilaxoán. Pontevedra. Carme Nogueira.

Pretendíase recuperar e conservar o desleixado material audiovisual, unha deteriorada cinta de VHS gardada no arquivo da OTTS (Organización de Traballadoras e Traballadores do Salnés), sobre o peche da fábrica conserveira Odoa, para visibilizar a greve convocada por un centenar de mulleres que se pecharon nas instalacións, no mes de agosto de 1989, coa intención de impedir que a empresa despedise a toda a plantilla. Houbo encerros, loitas sindicais, folgas de fame, manifestacións na localidade e incluso gravaron un vídeo documental da situación. Lucía Romani explica o contexto laboral que deu lugar á loita:

As mulleres conserveiras defendían, ademais do seu posto laboral, a súa dignidade, posto que o seu salario era considerado como unha axuda para a economía familiar, non obtendo o apoio requirido por esta. Ademais, levaban traballando aproximadamente entre dez e trinta anos na fábrica cunhas precarias condicións laborais; algunhas incluso sen cotizar á seguridade social e, polo tanto, sen dereito a prestacións por desemprego nin xubilación. (Romani 2012)

Ademais do vídeo, recolléronse fotografías de do peche, das diferentes manifestacións convocadas, tanto na Illa como nas capitais galegas, incluíndo imaxes da folga de fame de catro mulleres. O 31 de Agosto, tras exactamente 20 anos do acontecemento, celebrouse unha proxección no mesmo lugar, agora Salón de Actos do Concello da Illa de Arousa, onde se convidou as protagonistas do peche da conserveira. No lugar, entregáronse 100 copias do remasterizado vídeo feito polas traballadoras en 1989, propiedade da OTTS, grazas á colaboración da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán e a Concellería de Igualdade do Concello da Coruña.



Nogueira, Carmen (2009) *Cómo se originó el Día del Orgullo Gay en Galicia. Contenedor de feminismos*. A Coruña. Carme Nogueira.

Uqui Permui, tras visualizar o vídeo en VHS decide crear *Doli, doli, doli... coas conserveiras. Rexistro de traballo*, un metraje de 57' producido polo SIC-laboratorio audiovisual e coa colaboración de AGADIC, sobre a historia do acontecido, mesturando o presente co pasado. Este permítenos comprender como era o día a día na fábrica e as relacións laborais na mesma. O 1 de setembro de 2009, antes da celebración das Xornadas, o Contenedor foi activado na praza do Obelisco da Coruña para recuperar a historia das primeiras manifestacións reivindicativas do orgullo Gai da comunidade galega. Reuniron a Nanina Santos, Chicha, Aurora Abascal e Ana Arellano, activamente implicadas nas discusións das Asembleas de Mulleres na Coruña e Santiago de Compostela dende os setenta. Alí, conversouse acerca da visibilidade destes colectivos, sobre a sexualidade e o movemento feminista da época.

Durante as xornadas do 2009, grazas a información aportada por Xosé Díaz, activista Gai dende finais dos anos setenta, recolleuse a información de que a primeira manifestación tivo lugar o 28 de xuño de 1980 en Vigo, conformada xa a C.C.G.G. (Coordinadora de Colectivos Gais de Galicia), que culminou nunha festa en Castrelos, xa o Domingo 29 de xuño. Un ano antes, a pesares de que as asembleas compostelás e herculinas de mulleres xa barallaban a idea, sería a pioneira Coordinadora para a Organización do Movemento Gai Galego a que promocionaría a festa feminista do 28 de xuño de 1980, en Castrelos, para conmemorar o Día do Orgullo Gai. Tamén, tras esta activación, o dispositivo emprazouse nos Cantóns da cidade herculina, onde un guía amosaba libros, fotografías, pasquíns e un fanzine de Carme Nogueira, acerca das loitas obreiras de Arousa. Tamén, podía verse unha copia restaurada do peche da fábrica Odosa.

No 2011, o contenedor formou parte das xornadas *Suxeitos emerxentes. Sexualidades e feminismos contemporáneos en Normal*, o Espacio de Intervención Cultural da Universidade da

Coruña. En 2012, Patricia Mayayo e Juan Vicente seleccionaron o contenedor para participar na exposición, *Genealogías feministas en el arte español: 1960 - 2010*, no MUSAC, e Belén Sosa, propuxo a realización dunhas docu-accións en León coas diferentes asociacións de mulleres de León, que se levou a cabo no 2013, onde o Contenedor de Feminismos foi o activador de *Feminismos León, de la buhardilla del CCAN a la insumisión transfeminista*, unha mostra no MUSAC que narraba a historia do movemento feminista na cidade, percorrendo diferentes materiais gráficos e testemuñas orais das activistas feministas vertebradoras do movemento.

Organizado polo MUSAC, xerouse un proxecto colaborativo entre diferentes asociacións feministas de León¹⁷⁵, un arquivo colaborativo online, dixitalizado, que consta dunha clasificación cronolóxica e por asociación de documentos dende os anos 70, cando comeza a producirse material gráfico (a maioría sen autoría coñecida) na Transición, por coñecer a importancia das imaxes e signos, ata a actualidade, tras formar parte de accións e reunións do movemento feminista de León, e que aínda segue nutríndose de novas entrevistas e documentos (Archivo de Feminismos de León 2021).

A primeira docu-acción de León¹⁷⁶, realizouse o 15 de xaneiro no Centro de Planificación Familiar Mariano Andrés, un centro de planificación familiar que atende exclusivamente as necesidades da muller en canto a saúde sexual e reproductiva. Alí, recolleron información da inauguración do centro en 1984 e realizaron entrevistas ás artífices do mesmo, e o resto de persoas que quixeron intervir. Logo, a docu-acción trasladouse á rúa, en repetidas ocasións, para captar aos cidadáns que quixesen aportar información para o Contenedor, activando así, conversas coa poboación acerca da importancia e necesidade de conservar os servizos públicos que posuímos sobre saúde sexual e reproductiva ou o aborto.

A segunda docu-acción realizouse o 20 de febreiro, nun instituto de ensino profesional, coa intención de dialogar cos xóvenes acerca da educación sexual no sistema educativo. O Contenedor tamén recolleu os diferentes movementos feministas da cidade, xunto co material aportado polos mesmos, o que permitirá configurar unha xenealoxía do feminismo na cidade, e conservalo no tempo.

O 3 de xullo de 2013, na praza do Centro Socio-Cultural Ágora (Imx. 28.), levouse a cabo a activación do Contenedor cunha docu-acción coa música como leitmotiv. Estivo enmarcado dentro do proxecto Música en branco, organizado por Sinsal, en memoria da Agra do Orzán. Nela, recollíanse diferentes testemuñas das mulleres do barrio, historias onde se mesturaba a tradición musical galega coa senegalesa. Nun texto elaborado no proxecto explícase:

¹⁷⁵ Adavas, F.F.M. Isadora Duncan, A.F.L. Flora Tristán, A.L. Simone de Beauvoir, Femicletación, PELOS Feministas, Líneas de Fuga, Insumisas al Patriarcado e Mujer y Revolución; xunto coas investigadoras Maite Garbayo Maeztu, Conchi Unanue Cuesta, tendo como deseñador web a Antonio Buil.

¹⁷⁶ O Contenedor formou parte da exposición: *Genealogías feministas en el arte español: 1960 - 2010*, un proxecto do MUSAC de Patricia Mayayo e Juan Vicente Aliaga.

Os testimonios das mulleres mesturaron diferentes realidades que fixeron moi interesante a conversa, pois non só se falou das vivencias en torno á música, senón tamén de como esas formas de vida tan diferentes implicaban diferentes xeitos de entender a maternidade, a educación, as tradicións, o propio idioma... Mulleres que chegaron de distintos países, como a senegalesa Elisabeth Ndyae, que tamén cantou algunhas das súas cancións; loitadoras políticas como Sara Cao, Araceli Barros e Rosa Pereiro ou algunha das máis novas, como Noa Seixo, interesada na música tradicional galega, foron algunhas das nosas contertulias, xunto con Ramona del Prisco, directora do Coro de Mulleres do Barrio da Silva» (Contenedor de feminismos 2013).

O 20 de agosto de 2014, na Alhóndiga Bilbao (agora Azkuna Zentroa) para a mostra l contrato, que tiña o comisariado de Bulegoa Z/B, celebrouse unha docu-acción coas mulleres *bertsolaris*.

O bertsolarismo é unha tradición oral de improvisación con pautas mínimas de tonalidade, rima e métrica, na que as mulleres tiveron historicamente moi pouca visibilidade nesta tradición. Diversos discursos históricos apuntan a que existiron dende o s.XV na figura das choradeiras ou plañadeiras e as damas que con ton satírico participaban en festas e eventos públicos, sen embargo, non é ata o ano 1986 cando unha muller participa nun concurso, Cristina Mardaras. No ano 2009 Maialen Lujambio gaña o concurso nacional. Nos últimos anos, a incorporación das mulleres ás prazas e aos festivais de bertsolaris creou un efecto expansivo, sendo neste momento a perspectiva de xénero, un dos puntos de investigación e tema de interese para estudos» (Contenedor de feminismos 2013).

No 2015, o 14 de abril, Carme Nogueira, Uqui Permui y Anxela Caramés doaron o Contenedor de feminismos a Xulia Santiso, xerente da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán. Pechaban así o círculo, devolvendo o contenedor á súa orixe, para abrir outra nova etapa, a plataforma web onde se busca continuar coa labor de difusión e participación colectiva. Segundo Carme Nogueira, contenedor de feminismos “tivo un recorrido por varias exposición colectivas ou proxectos de acción pública, polo que podemos dicir que ten unha traxectoria importante, de feito, foi seleccionado para formar parte do Episodio 8 “Éxodo y vida común” da Colección do Museo Reina Sofía¹⁷⁷. Gracias a elementos que se recuperaron nas docu-acción foron creadas outras obras, por exemplo, a peza que recuperamos sobre o peche en ODOSA, un audiovisual gravado pola OTTS (Organización de Traballadoras e Traballadores do Salnés) xerou o documental «Doli, doli, doli, coas conserveiras» de Uqui Permui”¹⁷⁸.

Despois da doazón do dispositivo, tamén participou na *exposición Alén dos xéneros. Prácticas artísticas feministas en Galicia*, comisariada pola propia Ánxela Caramés, no 2017, no MARCO de Vigo e no Auditorio de Galicia. Foi unha repaso das diferentes prácticas feministas desenroladas

¹⁷⁷ Agora forma parte da colección MNCARS, por doazón.

¹⁷⁸ Entrevista persoal vía mail realizada a Carme Nogueira o 9 de maio de 2022.

no contexto galego dende a última década do século pasado, ata o 2017. Así, segundo palabras de Agustín Pérez Rubio, o Contenedor permitiu comezar «un traballo en proceso xunto a asociacións de mulleres de León Simone de Beauvoir, ADAVAS, Isadora Duncan, Flora Tristán, Clara Campoamor, Mujer e revolución e Líñas de fuga, onde se propón crear unha xenealoxía local dos movementos de mulleres en León, así como activar con diversas docu-accións o contenedor no espazo público» (Mayayo e Aliaga 2013,7)

O contenedor de feminismos posúe un enorme valor simbólico, xa que dan visibilidade a cuestións sociais, actuando de intermediarios entre a sociedade e as institucións e medios. Conecta a nivel espacial con cada unha das situacións nas que se detén, convertendo en autoras con voz aos participantes no proxecto, quen se apropia do instrumento para aparecer no espazo público, e nas institucións.

Non son proxectos que unicamente interesen ao artista e logo traspasa ao resto de persoas, senón que é un interese que afecta a un colectivo ou grupo, e o artista-activista- que necesariamente está dentro dese grupo de interés, propón a activación creativa. A arte activista é unha arte social, nace de problemas concretos e ten que ter un valor de uso para as persoas, senón quedaríase coma un dispositivo estético de representación ou denuncia dun problema social, pero perdería a potencialidade de producir transformacións tanto no espazo concreto- aportar para que se produzan cambios particulares no noso contexto, nosas maneiras de facer-, como simbólico- aportar para que a arte deixe de ser un reprodutor de códigos, engadindo novos imaxinarios e cometidos a través dunha estética da acción. (Sola 2013)

Aí reside a importancia das intervencións artísticas activistas no espazo público, onde as temáticas que aparecen se poñen en relación co cotiá. E unha chamada á necesidade de que as institucións culturais avalen este tipo de proxectos colectivos de transformación social, de arte e activismo.

8.9. UN DISPARO DE ADVERTENCIA (2011). LALÍN

Un Disparo de Advertencia foi un proxecto que abranguíu un conxunto de acción efémeras desenvoltas no espazo público urbano de Lalín. Foi comisariado por Ángel Calvo Ulloa no 2011 e financiado polos propios artistas, os cales logo doarían as obras realizadas ao concello. O proxecto tivo un coste de 6000€, incluíndo a edición dun catálogo. Este financiou coa venda de fotos seriadas de obras, cedidas polos artistas participantes (*La Voz de Galicia* 5/11/2011), por mor de non ter apoio institucional, malia telo solicitado en varias ocasións. Naceu con vontade de facerse ver durante tres noites no lugar, de contrastar co espazo público ao que a cidadanía se enfronta a diario, como unha presenza que pon en risco o que sabemos do noso entorno.

Como no paseo de Walser, a posta en xuízo do que nos rodea ten que deixar tamén un lugar para a sensatez e para a autocrítica. Dese xeito, é Walser quen aclara que sería inxusto criticar aos outros sen compaixón e querer tratarme a min mesmo con delicadeza e tan coidadosamente como sexa posible. Así mesmo, conscientes do destino afastado da nosa viaxe, é o traxecto percorrido o que dá sentido a tan magna

empresa. É, daquela, o pracer do paseo o que nos empuxa a desprazarnos. Non se trataba de saber contar algo, senón de ter algo que contar. (Calvo Ulloa 2012)

O proxecto iníciase a partir do malestar que lle ocasionaron ao comisario dúas noticias: o tiroteo dunha obra de Andy Warhol e unha cabeceira dos Simpson realizada por Banksy. A poxa dunha obra de Andy Warhol que fora tiroteada polo actor Dennis Hopper, á cal o artista remarcou os orificios dos proxectís, escribindo “un burato de bala” e “un disparo de advertencia”, frase escollida por Ángel Calvo Ulloa como título do proxecto, fálanos de “asumir que a arte moitas veces non cambia o mundo, pero avisa da súa intención de facelo. Como obxectivo non era moi ambicioso, pero polo menos era realista”¹⁷⁹. A outra nova foi a a realización dunha cabeceira dos Simpsons por parte do artista Banksy, que inicialmente foi desbotada pola canle, mais logo absorbida polo sistema e titular en multitude de medios. No caso de Banksy, o comisario critica o modo na que a obra crítica de Banksy, foi absorbida con facilidade polo sistema, outorgándolle mesmo un lugar privilexiado en canto a visibilidade. Esta acción remarca que a arte como arma de descrédito encasquetouse e non cumpriu co seu obxectivo. Os medios de comunicación atoparon na arte unha aliada, convertendo así a artistas como Banksy en estériles.

A vila é ben coñecida polo comisario, porque aí se criou. Reuniuse na vila a un grupo de artistas para convivir unha fin de semana e traballar durante unha noite.

Como dato sintomático, Lalín é un deses lugares onde antes da crise de 2007 se pechou un cine histórico no centro da vila e se abriron dous multicines en dous centros comerciais. O resultado é que hoxe en día non temos ningún. Iso acontece con todos os espazos culturais e con todas as iniciativas que non só son obviadas pola administración, senón que rematan por ser esmagadas. A cultura é perigosa para este tipo de políticos, e eles sábeno. A nivel cultural Lalín é unha vila que esmorece, e que só se sostén nese caso a través de iniciativas persoais. Hai unha canteira de músicos e titiriteiros moi importante, tamén poetas e por suposto artistas visuais, pero se ás veces temos novas dende o eido da cultura é exclusivamente polo pulo persoal de moitas desas persoas¹⁸⁰.

Para Calvo Ulloa, a arte debe de ser unha arma simbólica coa que outorgar o poder ao vencido ou ao minoritario. No sistema cultural, «a autocrítica sempre é ben recibida e a artimaña remata por converterse en *excusatio non petita*. o golpe de forma deportiva e, o que nunha orixe pretendía ser o verdugo, pasou a darse a man co reo» (Calvo Ulloa 2012). Así, as institucións artísticas deben de xogar un papel que o propicien a visibilidade da arte do subalterno, do que está nas marxes, para lle facer fronte á cultura hexemónica. Amosar este tipo de armas é un xeito de neutralizar a imaxe das mesmas, suavizar o seu disparo. Borrar o significado crítico a calquera tipo de obra crítica.

¹⁷⁹ Entrevista persoal vía mail realizada a Ángel Calvo Ulloa o 9 de xuño de 2022.

¹⁸⁰ Entrevista persoal vía mail realizada a Ángel Calvo Ulloa o 9 de xuño de 2022.

Ornamentar a súa natureza de loita, para que se converta nunha peza lexítima. Así, o proxecto trata de chamar a atención sobre a permanente exposición das armas reais:

Actuar con nocturnidade, pero consentidos, é un xeito irónico de entregar as armas antes de ter loitado, loitar con pistolas de auga, entregarnos á reflexión e pensar no que fixemos mal. Unha noite na que cambiar espazos. Unha noite contra a parede. As paredes como tímidas testemuñas desta perda de posibilidades. Coas armas xa expostas, só quedan os muros para intentar unha fuxida desesperada. Os espazos non susceptibles de albergar, a priori, un mínimo de beleza, son unha das derradeiras opcións. A creación dunhas armas que non sexan susceptibles de ser amosadas, senón de permanecer nun lugar dende o que nos recorden un feito. Dende o que nos berren cada vez que as vexamos. Unha especie de patíño feo xunto ao que ninguén queira aparecer, coa intención de advertir sobre a exposición dunhas armas cun destino que non é o de permanecer no salón da caza, senón o de apuntar dende o faiado. (Calvo Ulloa 2012)

En canto á conexión das obras do proxecto co lugar, un total de 8 artistas, locais e peninsulares, interviñeron a vila de Lalín. Miren Doiz (Imx. 29.) levou a cabo unha acción de pintura no interior dunha vella vivenda da Avenida Buenos Aires coma se fose un escaparate do exterior da rúa. Alain Urrutia realizou unha pintura sobre papel de arroz que foi exposta no antigo cine da localidade. Jorge Perianes¹⁸¹ (Imx. 30.) interveu nunha casa abandonada no Regueiriño. Misha Bies Golas actuou na praza da Vila. Apropiou dunha obra, entre as ruínas, e fíxoa súa. Carlos Macía realizou un mural en dourado nos muros dun patio, no Paseo do Naranxo, do que fora o recoñecido Bar Ovella. Álvaro Negro entrevistú nas Galerías Observatorio (Imx. 31.). Amaya González actuou na Rúa Observatorio, cubrindo a rúa cunha alfombra vermella (Imx. 32.). Por último, Carlos Quintá realiza unha intervención no muro do vello cine de Lalín.

O obxectivo destas pezas foi repensar o espazo urbano, concedéndolle máis importancia a espazos esquecidos. Ademais,

afondar na historia local recente e facer dalgún xeito un aceno ás primeiras edicións da Algarabía -un festival organizado pola Asociación Cultural O Naranxo, que se realizara en Lalín, á marxe e incluso coa oposición da administración, dende mediados dos 80 e que tiña as rúas como espazo de traballo-. Ademais [...] un ano antes de *Un disparo de advertencia* eu estivera traballando como coordinador en *Look Up!*, un proxecto que curara David Barro na cidade do Porto. Naquela altura comecei a interesarme por unha serie de eventos que tiñan o espazo público como lugar de traballo e meses despois visitei Münster, unha cidade na que cada dez anos se desenvolve o Skulptur Projekte. Facía tres anos que tivera lugar a última edición,

e eu sabía que non era o mellor momento para ir dar alá, pero intuía que a enerxía do evento se mantería, e algunhas das obras me poderíanme dar algunha pista¹⁸².

As obras conectan a nivel simbólico coa comunidade de dous xeitos diferentes: visibilizando o lugar presente (Jorge Perianes, Misha Bies Golas, Álvaro Negro e Amaya González) e recordando a memoria do pasado (Miren Doiz, Alain Urrutia, Carlos Macía e Carlos Quintá) (Imx. 33.). Estes últimos pretenderon reivindicar a identidade da historia recente da vila, manifestada nas súas arquitecturas desleixadas, resignificando eses lugares, agora esquecidos, mediante a súa intervención. Os artistas irixen a nosa mirada cara o que está ocorrendo detrás deste tipo de espazos abandonados, algo que se afasta moito do meramente construtivo. Un lugar atrapado na súa atemporalidade, esperando atopar unha persoa que saiba apreciar as súas feridas, como unha característica que incentiva á súa curación, un acto poético de activación. Son a luz salvadora que permite devolver estes edificios da memoria colectiva á realidade do presente, por un instante.

Miren Doiz amosou a transformación das arquitecturas tradicionais en grandes edificios. Recueprou por un momento a memoria do lugar. Empregou os elementos atopados no interior para realizar unha pintura expandida, tridimensional, cubrindo muros e mobiliario, ata conectar coa rúa. Buscou reivindicar os espazos soterrados como «válvulas de escape. Neste caso, a pasada actividade cultural que albergou este local era esa sorte de underground non underground. Así mesmo, a visión cenital prodúcenos a sensación de permanecer alleos a esa actividade» (Calvo Ulloa 2012).

Alain Urrutia, o cal estaba traballado en Beijing no momento da realización do proxecto, xustapón a imposibilidade de entrar no vello Cine de Lalín, coa perda de identidade que isto conleva, coa censura que padeceu Sora Aoi, a actriz porno máis importante de Xapón, no país chinés (lugar onde estaba traballado Urrutia). A prohibición de poder acceder a ambos lugares é a excusa para que o artista visibilice a problemática para que se faga eco no goberno local, para alentar ao pobo a decidir. Noutro enclave típico da cidade, o Bar Ovella, Carlos Macía (Imx. 34) realizou unha pintura nun dos murais do patio.

O pavillón dourado de Kinkaku ji en Kioto ou a Cartuja de San Martino en Nápoles provocaron en Carlos Macía a sensación de estar observando algo realmente transcendente. Os muros dourados achegan esa idea de espazo sagrado, de lugar reservado á divindade. Neste caso, as rúas do centro de Lalín mesturan as vellas construcións coas novas infraestruturas que, pouco a pouco, borran os vestixios da memoria colectiva. Logo dunha visita a Lalín, Carlos Macía veu claro o momento turbulento que a modernización estrutural está a provocar nesta vila. (Calvo Ulloa 2012)

¹⁸² Entrevista persoal vía mail realizada a Ángel Calvo Ulloa o 9 de xuño de 2022.

Carlos Quintá ten vontade de explorar a música de vangardas e a tradicional, o que o levou a interpretar unha peza no mesmo, «coma unha bala de fogueo» (Calvo Ulloa 2012) para reivindicar a importancia da que gozou a música neste encrave.

Os demais artistas tamén visibilizaron o lugar, mais non aludindo á memoria colectiva do mesmo. Jorge Perianes fixo unha intervención pictórica nunha casa no Regueiriño, dotándoa de vida. Converte un espazo ruinoso nun habitado, invitándonos a reflexionar sobre os xogos que se agochan detrás das súas intencións.

Nunha das derradeiras ruínas que resisten ao traballo implacable da máquina, a vexetación conforma xunto coa arquitectura un pano ante o que representar unha escena de memoria, da memoria dun lugar que sucumbe diante da chegada dunha nova orde. Vivimos rodeados de obxectos e momentos máxicos que pasan desapercibidos ante os nosos ollos; aquí é onde o xenio interpreta o seu pa pel e descubre o insólito da nosa contorna. (Calvo Ulloa 2012)

Mais na noite do venres, o artista modificou a súa obra, decidiu «iluminar por dentro unha ventá en vez de enchela de flores para deixar ver o bosque de ramas que creceu co tempo dentro desta casa abandonada» (*La Voz de Galicia* 4/11/2011).



Bies Golas, Misha. (2011) Un disparo de advertencia. Lalín. David Silva e Miguel Calvo.

Misha Bies Golas actuou na praza da Vila. Apropiou dunha obra, como unha sorte de xogo provocativo dadaísta. A obra, tal e como aparece na imaxe, estaba situada nun parterre rectangular, a modo de pedestal para unha peza ou unha placa que nunca chegou a colocarse. Así, o artista firmou a peza, creouna cun esforzo mínimo, logo cedeuna ao pobo de Lalín e coa organización, xerou *souvenirs*-postais para as tendas do lugar. O crítico Víctor Mejuto afirma que «o concello, a maquinaria burocrática responsable da cousa, observa atónita o extraño suceso» (*La Voz de Galicia* 7/11/2011).

Permanece a obra de Misha Bies Golas que nunca foi aceptada polo concello. Non a queren pero non a tocan. O artista pediu que dende a organización entregáramos no concello unha proposta de doazón da peza que el ía realizar. Tentamos en tres ocasións que nos responderan, non queríamos impor a aceptación, senón simplemente que nos responderan. Pasaron once anos e entendo que xa o podemos catalogar de silencio administrativo¹⁸³.

Álvaro Negro interveu nas Galerías Observatorio. Situouse nun recuncho que pasaba desapercibido, para crear unha obra que recordara ao transcorrer do tempo do mesmo, é dicir, do seu estado estático, detido. A súa obra, a fotografía dunha violinista agardando o momento de tocar, reflicte esta esencia á perfección. Ao vela, o espectador quédase inmóbil, centrando a súa atención cara o seu estado de agarda. Así, o lugar volver ser o foco de atención que era antano.

Observamos a sutileza dos movementos dunha persoa que ignora o noso interese, que semella rodeada dun mundo, que transcorre aparente normalidade e que permanece petrificada nunha mestura de nervios e incomunicación. A eliminación da banda sonora engade confusión á situación, e posibilita que o propio espectador se sinta incómodo ante o colector hermético que neste caso supoñen os vidros que nos separan da imaxe. (Calvo Ulloa 2012)

Amaya González deu forma a unha das instalación máis chamativas do proxecto, a disposición dunha longa alfombra vermella, un xeito de atraer ao viandante cara a trastenda, situada nunha rúa de uso case privado para os vecinos, ao estar oculta, entre as rúas Rosalía de Castro e Emilia Pardo Bazán. Mesmo a seductora simbología da cor que posúe o vermello, a través da nosa percepción sensorial da mesma, invítanos a acudir a ela. Propón entrar no espazo, para observar o espazo público dende dentro.

Ademais das intervencións artísticas, David Barro realizou unha conferencia e unha mesa redonda de artistas moderada pola comisaria Mónica Maneiro, e unha proxección de Jean Vigo. O comisario recalcou a vontade de repetir a experiencia o vindeiro ano, mais era consciente de que necesitaba apoio institucional. O cal nunca chegaría. Malia isto, a recepción social e mediática foi ampla e positiva.

Con relación aos medios, foi curioso, de súpeto houbo unha páxina completa no Fugas de *La Voz de Galicia*, e outras dúas en *El Mundo* e *El País*, ademais de entrevistas nas páxinas locais e radios. Penso que lonxe da Feira do Cocido, Lalín nunca recibira unha atención mediática daquel calibre, e menos en páxinas de cultura. Aclarar que en grande medida esa atención se debeu ao bo traballo que fixo

¹⁸³ Entrevista persoal vía mail realizada a Ángel Calvo Ulloa o 9 de xuño de 2022.

Eliana Martins ao ocuparse da difusión do proxecto. Eramos un evento amateur en mans dunha profesional¹⁸⁴.

A pesar da non consecución da vontade de permanecer no tempo, por falta de apoio institucional, o proxecto constituíu unha boa mostra para facer notar o estado no que moitas arquitecturas da memoria colectiva se atopan, desleixadas polas institucións, ocultadas baixo un urbanismo caótico que non outorga prioridade ao patrimonial, e non apropiadas ou reivindicadas para o espazo público. Polo que o labor de denuncia do que quería facer gala o comisario, foi real, e permitiu que se visibilizasen certos espazos esquecidos, ao pobo. Este afán de reivindicación do esquecido, de tecer redes sociais novas, de unir a vida coa arte, a prol do beneficio da comunidade, vese ao longo deste apartado, no cal podemos apreciar como as obras autoxestionadas, individuais ou colectivas, sen auspicio institucional, marcaron o panorama da arte pública galega de finais do século XX a pesares de estar afastadas de apoios económicos estables.

9. PERCEPCIÓN SOCIAL DAS INTERVENCIÓNS NO ESPAZO PÚBLICO

9.1. ANÁLISE DA PERCEPCIÓN SOCIAL DAS INTERVENCIÓNS TRATADAS

A percepción das obras de arte por parte da cidadanía é unha cuestión pouco estudada en profundidade, debido a súa complexidade. Enténdese por percepción o proceso de outorgar sentido ao mundo que nos rodea. Para este labor hai que adquirir, interpretar e organizar a información que chega aos nosos sentidos (Hagtvedt, Patrick y Hagtvedt 2008). A forma na que unha persoa pode percibir a arte pública pode explicarse coma o resultado do choque entre o punto de referencia visual, a atracción estética, e o punto de ancoraxe colectivo, a identificación social (Januchta-Szosta, 2010). Así, cada quen ten a súa propia perspectiva para observar a arte pública, mais as diferentes formas de percibirla varían en función de cinco grados (Zebrack, 2013): adecuación da obra co lugar, sociabilidade da obra coa cidadanía, significado intrínseco da obra (Selwood, 1995), formación académica dos espectadores e familiaridade coa arte pública, tamén do público.

Seguindo a metodoloxía de Krzysztof Krzysztof (2018), en “The influence of sculpture on public spaces where is higher tendency for conflict to arise: attitudes towards artwork in public spaces”, empregouse o modelo da análise da forza de campo, de Kurt Lewin, psicólogo social, para explorar a función da escultura no espazo público. Lewin define campo como: «unha totalidade de factores coexistentes concibidos como mutuamente interdependientes» (Lewin, 1946: 240). A teoría, centrada no estudio da motivación e a percepción humanas, afirma que a conducta do individuo determínase polo conxunto do suxeito e ambiente e tende a equilibrarse para eliminar tensión. O seu obxectivo era esclarecer a conducta dunha persoa a partires da determinación dos factores psicolóxicos que actúan sobre a mesma, no seu espazo vital, nun momento determinado¹⁸⁵.

No artigo de Krystof (2018) confírmase como a escultura é capaz de provocar dinámicas de procesos de grupo, podendo influír así na avaliación dos encargos de escultura nas zonas públicas

¹⁸⁵ Posteriormente, tamén Pierre Bourdieu compartiría con el: «a inquietude por introducir nas ciencias sociais un rigoroso espírito científico, análogo ao imperante nas ciencias naturais. As explicacións historicistas e teleolóxicas do comportamento ou das prácticas chocaron coa concepción galileana da ciencia, relacional e libre de presupostos metafísicos, que pretendían aplicar á psicoloxía e á socioloxía, respectivamente. Construír unha teoría unificada da psicoloxía foi un dos propósitos básicos de Lewin. Do mesmo xeito, Bourdieu propúxose desenvolver unha teoría da práctica capaz de unificar o campo da socioloxía e a antropoloxía social. (Fernández Fernández; Puente Ferreras» (2009, 35).

onde poidan emanar calquera tipo de conflito. Para a confirmación da hipótese, levou a cabo unha investigación sobre o terreo, preto das esculturas, tomando mostras seis veces ao día cun intervalo dun día entre a recolección de cada unha. Finalmente, esclareceuse o número de respostas en función das categorías establecidas, para despois materializalo graficamente.

Para coñecer a percepción social existente nas intervencións de arte pública de Galicia, é necesario realizar unha escolma das mesmas e establecer unha metodoloxía para levar a cabo o estudo. Para este caso, definiuse unha metodoloxía mixta propia, cuantitativa e cualitativa, formada por unha combinación de enquisas¹⁸⁶, cuestionarios¹⁸⁷ e observación directa, sustentada no artigo de Krystof e nos referentes a continuación mencionados. Como un primeiro achegamento ao respecto, a vontade deste epígrafe é destacar a aptitude dunha escolma representativa de obras artísticas sitas no espazo público. Para definir o cuestionario para a enquisa empregouse como guía o manual de Bradburn, N.M., Sudman, S. and Wansink, B. (2005), *Asking questions: The Definitive guide to Questionnaire Design*. Este, axudou a definir cales foron as causas de atracción ou rechazo, seguindo conceptualmente os tipo de conflito de Lewin, o que axudará a comprender como inflúen as esculturas na poboación.

A metodoloxía cualitativa estivo conformada por unha enquisa anónima, que permite abranguer tanto o coñecemento subxectivo das persoas no seu contexto (López Estrada e Deslauriers 2011) como a opinión particular dos fenómenos sociais, xa que existen varias realidades que constitúen a relación entre suxeito e contorna na que viven (Martínez 2011). Esta, tivo como criterios de credibilidade a validez, a fiabilidade e a triangulación¹⁸⁸. Pola outra banda estivo a metodoloxía cuantitativa, o cuestionario, a recollida obxectiva de datos sobre variables definidas con resultados xenralizables a toda a poboación. No emprego desta metodoloxía mixta, ao non ter función na propia comunidade, os datos foron recollidos mediante observación directa non participante. Finalmente, mediante unha escala de estimación de 5 graos, cumprimentada polo investigador, ilustrarase a aptitude de cada unha das obras abranguidas no estudo.

Partiuse¹⁸⁹ da obra de Sara Selwood (1995), en *The Benefits of public art. The polemics of permanent art in public places*, onde analiza varios estudos de caso de cidades inglesas, estudando o impacto e os beneficios aportados pola arte pública sobre o local. Asemade, da Tese doutoral de Lúcia Maria Gonçalves Siebra (2012), *Percepção da arte pública da cidade de Barcelona e seus significados simbólicos*, a cal sostivo o seu obxectivo en analizar de modo cualitativo os procesos

¹⁸⁶ Segundo a RAG, unha enquisa é unha pregunta ou conxunto de preguntas que se fan a un número determinado de persoas para coñecer a opinión xeral sobre un asunto ou para ter datos sobre algún fenómeno.

¹⁸⁷ Segundo a RAG, un cuestionario é unha listaxe de preguntas expostas ordenadamente e seguindo un criterio determinado, utilizada na realización de enquisas, exames etc. Ao contrario da enquisa, as listaxe de preguntas dun cuestionario debe de estar definida previamente e debe ceñirse a un criterio marcado a priori.

¹⁸⁸ Á triangulación é unha técnica e ferramenta que artella e valida datos por medio do cruce de dúas ou máis fontes.

¹⁸⁹ Cabe destacar o labor do Seminario de Intervencións artísticas no espazo público, dirixido por Javier Tudela no 2005, na procura das respostas de artistas e comisarios por medio do debate acerca de diversas problemáticas comprendidas no espazo público (Romaní 2012, 185).

afectivos e cognitivos que resultan na percepción dos cidadáns acerca da arte pública da cidade de Barcelona, para identificar diferentes variables subxectivas e obxectivas que configuran a súa elección. O estudo conformouse a partir dunha investigación documental e de dúas saídas de campo. A primeira investigación sobre o terreo partiu dunha escolma de obras realizada por expertos en Belas Artes, na cal o público enquisado debía escoller as obras que máis se identificasen coa imaxe da cidade. A segunda investigación esgrimiu as preferencias das enquisadas, a partires dunha escolma de 10 obras comprendidas na anterior enquisa. Cada peza foi avaliada de xeito individual, abrangendo tanto os seus aspectos subxectivos coma os obxectivos, para dar luz aos factores físicos e simbólicos que levan ao público a convertelas nas súas preferidas.

Na presente tese, no primeiro achegamento á aplicación da metodoloxía creada¹⁹⁰, en Ordes, xurdiron numerosas dificultades sociolóxicas que provocaron unha rectificación nas preguntas e na metodoloxía inicial, para evitar posibles condicionamentos tendenciosos por parte do entrevistador e descompensacións proporcionais no número de enquisas. Tras a primeira toma de contacto, definíronse preguntas menos teóricas, mais acordes cunha enquisa rápida de rúa, limitouse o número de obras a sete, por cada un dos cinco contextos, e establecéronse una cantidade máxima de vinte enquisas. Nese momento definiuse que o 50% das mesmas, leváronse a cabo nos establecementos máis próximos ás obras, na medida do posible, recalcando a relevancia que teñen os mesmos nas dinámicas do lugar. Asemade, outórgalle simetría e natureza representativa ás mesmas. É interesante mencionar que ningún deles estaba rexentado por un cidadán menor de 30 anos, en ningún dos contextos tratados, polo que os datos recollidos nos mesmos, son acordes aos sectores de poboación de máis de 30 anos.

Sendo consciente de que a metodoloxía definida non é perfecta, si trata de ser equitativa e xusta. A pregunta relativa á presenza de valores democráticos positivos en numerosas ocasións ocasionou problemas de comprensión, polo que nun futuro, noutras posibles achegas a este eido da percepción, esta cuestión debería ser explicada. O mesmo acontece na pregunta que alude ás necesidades da comunidade. Ao non ter claro cales son, é difícil que a resposta siga un fío lóxico que permita artellar reflexións posteriores coherentes. No coñecemento da representación ou significación, a primeira das preguntas, en obras coma *Os 36 Xustos*, de Fernando Casás, a xente era coñecedora da representación, mais non da significación, polo que o control sobre a mesma en certos casos foi subxectivo. Noutra ocasión, habería que focalizar mellor o rumbo desta cuestión.

Na análise realizada en Pontevedra¹⁹¹ estudouse a percepción social tanto das esculturas inseridas no casco urbano, como da *Illa das Esculturas* do Lérez. Sobre o terreo, na Xunqueira, en ningún momento houbo críticas polo seu estado de abandono ou vandalismo por parte da cidadanía. Foi ben acollida a obra de Jenny Holzer, por ter una utilidade no espazo. Todos os enquisados foron cidadáns que acudiron ao lugar para facer deporte e desconectar do seu día a día. Non é un lugar

¹⁹⁰ Realizada o venres 14 de maio de 2021 en Ordes.

¹⁹¹ Realizado o venres 8 de outubro de 2021.

de tránsito urbano, senón un espazo para o ocio ao aire libre. Polo xeral, a xente non se fixaba nas obras que había, “a dos troncos mimetízase moi ben coa paisaxe”- explica un entrevistado. Tampouco hai un interese por interpretar as obras abstractas, ninguén dos enquisados coñecía o concepto da pirámide de Dan Graham. Polo xeral, hai constancia da súa existencia, pero tamén desconexión co seu significado. O mesmo acontece no eido urbano. No caso do *Castelao*: “non sei quen é, pero queda bonito”, e mesmo xente á que a priori se lle atribúe ter coñecementos de arte, coma unha estudante de Belas Artes, tampouco coñecía a representación: “non sei, pero recórdame á Vitoria de Samotracia”. Son obras significativas, funcionan ben nos espazos a nivel estético, mais non conectan coa poboación. Por suposto, a excepción que confirma a regra é o icónico Papagaio Ravachol, monumento polo cal, segundo afirmaba unha enquisada “choraba da emoción de pequena no entroido”.

No contexto vigués¹⁹² hai una maior consideración das intervencións, e un maior coñecemento dos seus significados. Tamén é certo que son obras máis figurativas, e moi vencelladas con elementos importantes na historia recente ou na identidade da cidade. De feito, notábase un grande interese por conservalas, reflectido no entusiasmo das respostas á derradeira pregunta. Non caso da pintura mural de Pelucas da na rúa Don Quijote nº 2 (Vigo), os enquisados non coñecían a representación, mais si amosaban un grande interese polas calidades estéticas da obra, que asolaga de cor a zona. Converte un recuncho gris, nunha zona atractiva. Houbo referencias tamén a intervencións populistas, que sen dúbida, calaron fondo na conciencia colectiva: “Que! E non me preguntas polo Dinoseito?”. Por manifestar outras consideracións non Abel-Caballeristas¹⁹³, tamén hai vontades de crear novos elementos de significación urbana, que non sexan mobiliario urbano moderno: “Deberían facer máis esculturas, e menos escaleiras mecánicas”. Malia todas as participacións, a cidade de Vigo foi o lugar no que máis persoas se negaron a contestar as enquisas. Un total de 74 negacións de primeiro contacto casi imposibilitan a consecución dos obxectivos da mesma.

A atmosfera de vila¹⁹⁴ que se respira en Ordes¹⁹⁵ manifestouse nas respostas dos seus cidadáns. Existe una conciencia de comunidade onde o interese por responder foi salientable, en contadas excepcións houbo rechazo. Sen lugar a dúbidas, destaca a obra de Joseba Muruzábal, cunha peza coa que soubo gañarse o cariño do pobo, empregando imaxes icónicas do rural galego, asolagadas de humor. Nas antípodas sitúase o mural de Liquen, polo xeral denostado, mais houbo quen tivo boas impresións: “a min recórdame ao Inferno de Dante”. Malia esta referencia, o ton visceral da

¹⁹² Realizado o sábado 9 de outubro de 2021.

¹⁹³ Abel Caballero, alcalde de Vigo, é coñecido pola súa actitude viralizadora e humorística de cara ao público, e populista, ao priorizar solucións urbanas chamativas, que lle outorgan visibilidade e conquistan o cariño da cidadanía, por riba da realización de obras conectadas coas necesidades reais da comunidade.

¹⁹⁴ Debido ao pequeno tamaño da vila de Ordes e a súa esencia rururbana, o tecido do lugar segue permitindo manter relacións próximas entre os veciños, coma nas tradicionais aldeas.

¹⁹⁵ Realizado o venres 17 de setembro.

mesma, causa rechazo e a obra foi valorada negativamente. Os cidadáns, os máis abertos ao diálogo de todos os contextos a estudar, deixaron impresións relacionadas coa súa función ou sobre as necesidades da vila, que apuntan a unha percepción positiva da arte urbana, coma: “o arte sempre serve para algo”; “os que pintan aquí son xente que sabe, isto non o fai calquera”; “hai temas máis importantes que conservar isto, pero si que me gustaría que se fixese”; “a min gústanme, axudan a que a vila se vexa mellor, aínda que non se solucione nada”. Hai sentimento de comunidade sobre o proxecto, quizais pola presenza monumental de moitas das pinturas sobre a vila. Podemos concluír que valoran o que teñen e queren conservalo. Tamén, recolleuse unha queixa dunha empresaria local que propuxo o seu muro como lenzo, mais non recibiu resposta algunha por parte da organización.

En Caldas de Reis¹⁹⁶ as obras están moi presentes no espazo público, nas rúas máis céntricas. Aínda así, hai un descoñecemento xeralizado polo proxecto *Kaldarte* e desinterese pola significación das obras. Os máis preocupados pola cuestión facían referencia á mágoa de que non se conserven ben as pezas, “O crucigrama ese está todo roto e pintarraxeado, da pena velo”- comenta un entrevistado. Outros desexaban que houbera máis obra no parque e menos nos vieiros urbanos. Outra testemuña proclamaba: “esta pedra molesta, está no medio da rúa”, en alusión á escultura da escola de canteiros. Si é certo que a peza obstaculiza lixeiramente o vieiro urbano, mais non impide o paso. Aínda así, salvando as distancias, recorda á problemática do *Tilted Arc* de Richard Serra, na Foley Federal Plaza de Manhattan. As obras realizadas en Caldas están en mal estado de conservación, polo xeral, e tampouco calaron na mesma. De feito, houbo que incluír na escolma de obras, dúas da XX edición do *Kaldarte No-Nexo*, proxecto posterior á delimitación final deste estudo, o ano 2015, por non estaren conservadas máis obras dos proxectos anteriores. Polo xeral, a pesar do éxito e lonxevidade do Kaldarte, o nivel de despreocupación e desconexión coas obras por parte da cidadanía é notorio.

Na vila de Cambados¹⁹⁷, lugar onde xa houbera polémica no 2012 pola retirada da estatua póstuma a Manuel Fraga, están moi presentes os nomes de Asorey e de Manolo Paz, mais en numerosas ocasións, confúndense obras doutros artistas coas deles. Así foi o caso do *Baco* de Leiro, atribuído a Asorey en tres ocasións. Así, incluíuse unha obra de Asorey no estudo para poder facer a comparativa co resto de escultores e ver realmente o peso que ten no inconsciente colectivo. Chégase á conclusión de que o que está presente é a importancia do mesmo, mais non se conecta co patrimonio existente. Asemade, hai un certo desinterese pola obra de Manolo Paz, a pesares de coñecer a súa relevancia, mais ao non comprenderse a súa abstracción de primeiras, había testemuñas como: “Iso son dúas pedras aí tiradas”, “a escultura así non ten significado” ou “queda precioso, pero a min non me di nada”. Poucos negaban as calidades estéticas das pezas abstractas, mais tampouco amosaban o mesmo entusiasmo pola súa conservación, con respecto as pezas

¹⁹⁶ Realizada o venres 15 de outubro de 2021.

¹⁹⁷ Realizada o venres 22 de outubro de 2021.

figurativas de Leiro ou Míguez. Afirmouse de que se hai cartos, é importante invertilos en ornamentación, no coidado do espazo público, xa que as esculturas non perxudican a ninguén, mais tampouco son prioridade, sempre haberá cousas máis importantes.

A continuación, no vindeiro apartado, recolleranse os cuestionarios cuantitativos, conformados polas seguintes cuestións:

1. Coñeces a quen representa ou que significa a obra?
2. Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?
3. Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?
4. Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?
5. Debería permanecer no lugar onde está situada?.

Estas cuestións están divididas en tres grupos en función da idade dos enquisados (18-30, 30-50 e ≥ 50). A participación en función da idade, indicárase por medio de porcentaxes. Asemade, a porcentaxe de enquisas realizadas en negocios locais sempre foi o 50% do total das 20 enquisas, é dicir, 10. A puntuación establecida posúe uns parámetros comprendidos entre o 0 e o 5. Para obter a puntuación, primeiro sumárase a totalidade de “Si” e a de “Non”, por separado, sen ter en conta os NS/NC. Empregarase unha regra de tres para calcular a porcentaxe equivalente. Colleuse a porcentaxe dos Si e calculouse en base 5. Así, obtívose unha puntuación con decimais, nalgúns casos, sempre nun dos rangos entre os números enteiros de 0 a 5. Os decimais redondeáronse ao enteiro superior, priorizando o “Si”. Así, canta máis porcentaxe de respostas “Si” se consiga, máis se coñece a obra e polo tanto deberá levar unha puntuación máis próxima ao número 5, xa que a súa aptitude de cara a estar presente no espazo público, será maior. Visualmente, será ilustrado con cores, indicando a verde a porcentaxe positiva e a vermella a negativa. Así, esgrimírase a aceptación social da que gozan e esclarecerase se o pobo desexa que continúen estando presentes ou non.

9.2. ENQUISAS REALIZADAS

Obra	Joseba Muruzábal (Yoseba MP). <i>A greleira de 50 pés</i> (2016)				
Lugar	Ordes (A Coruña)				
					
Aptitude	1	2	3	4	5

Idade			Si	Non	NS/NC	
18-30						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		1	0	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		1	0	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		1	0	0	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		1	0	0	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		1	0	0	
30-50						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		6	0	4	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		6	0	4	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		0	0	10	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		4	0	6	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		6	0	4	
≥50						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		9	0	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		9	0	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		2	0	7	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		9	0	0	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		9	0	0	
		%	Total – 20 enquisas	65	0	35
		5	18-30			
		50	30-50			
		45	≥50			

Obra	LIQEN (2010)				
Lugar	Rúa Alfonso Senra, nº 66. Ordes (A Coruña)				
					
Aptitude	1	2	3	4	5

Idade			Si	Non	NS/NC		
18-30							
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		0	4	0		
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		3	0	1		
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		0	0	4		
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		1	0	3		
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		1	0	3		
30-50							
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		1	6	0		
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		6	1	0		
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		0	0	7		
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		1	2	4		
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		0	0	7		
≥50							
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		0	9	0		
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		7	0	2		
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		0	0	9		
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		0	1	8		
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		0	0	9		
		%	Total –20 enquisas		20	23	57
		20	18-30				
		35	30-50				
		45	≥50				

Obra	Axel Void. <i>Ninguén</i> (2014)				
Lugar	Ordes (A Coruña)				
					
Aptitude	1	2	3	4	5

Idade		Si	Non	NS/NC
18-30				
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?	0	2	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?	0	2	0
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?	0	0	2
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?	0	2	0
	Debería permanecer no lugar onde está situada?	2	0	0
30-50				
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?	0	12	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?	2	8	2
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?	2	4	6
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?	0	8	4
	Debería permanecer no lugar onde está situada?	6	0	6
≥50				
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?	0	6	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?	1	4	0
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?	2	3	1
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?	1	0	5
	Debería permanecer no lugar onde está situada?	3	2	1
	%	Total – 20 enquisas		
	10	18-30		
	60	30-50		
	30	≥50		
		19	53	27

Obra	Erica il Cane (2012)				
Lugar	Ordes (A Coruña)				
					
Aptitude	1	2	3	4	5

Idade			Si	Non	NS/NC	
18-30						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		0	2	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		0	1	1	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		0	2	0	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		1	1	0	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		0	0	2	
30-50						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		0	13	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		5	3	5	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		0	10	3	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		5	6	2	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		0	4	9	
≥50						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		0	5	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		0	2	3	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		0	0	5	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		1	1	3	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		0	0	5	
		%	Total – 20 enquisas	12	50	38
		10	18-30			
		65	30-50			
		25	≥50			

Obra	Peri (2013)				
Lugar	Ordes (A Coruña)				
					
Aptitude	1	2	3	4	5

Idade		Si	Non	NS/NC
18-30				
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?	0	2	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?	2	0	0
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?	0	2	0
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?	1	0	1
	Debería permanecer no lugar onde está situada?	0	0	2
30-50				
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?	0	10	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?	10	0	0
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?	0	6	4
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?	3	5	2
	Debería permanecer no lugar onde está situada?	0	0	10
≥50				
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?	0	8	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?	8	0	0
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?	0	0	8
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?	0	4	4
	Debería permanecer no lugar onde está situada?	1	2	5
	%	Total – 20 enquisas		
	10	18-30		
	50	30-50		
	40	≥50		
		25	39	36

Obra	Sokram (2012)				
Lugar	Ordes (A Coruña)				
					
Aptitude	1	2	3	4	5

Idade		Si	Non	NS/NC
18-30				
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?	0	2	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?	2	0	0
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?	0	0	2
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?	1	1	0
	Debería permanecer no lugar onde está situada?	2	0	0
30-50				
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?	0	12	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?	2	5	5
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?	2	6	4
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?	5	0	7
	Debería permanecer no lugar onde está situada?	3	2	7
≥50				
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?	0	6	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?	2	4	0
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?	0	6	0
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?	1	2	3
	Debería permanecer no lugar onde está situada?	2	0	4
	%	Total – 20 enquisas		
	10	18-30		
	60	30-50		
	30	≥50		
		22	46	32

Obra	SR. X “Birth” (2014)				
Lugar	Ordes (A Coruña)				
					
Aptitude	1	2	3	4	5

Idade		Si	Non	NS/NC
18-30				
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?	0	2	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?	2	0	0
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?	0	0	2
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?	1	1	0
	Debería permanecer no lugar onde está situada?	2	0	0
30-50				
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?	0	11	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?	3	3	5
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?	0	5	6
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?	5	0	6
	Debería permanecer no lugar onde está situada?	2	6	3
50≥50				
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?	0	7	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?	2	1	4
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?	0	4	2
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?	2	3	2
	Debería permanecer no lugar onde está situada?	0	0	7
	%	Total – 20 enquisas		
	10	18-30		
	55	30-50		
	35	≥50		
		19	43	37

Obra	Silveiro Rivas. <i>Porta do Atlántico</i> (1991)				
Lugar	Praza América. Vigo (Pontevedra)				
					
Aptitude	1	2	3	4	5

Idade			Si	Non	NS/NC	
18-30						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		4	1	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		5	0	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		1	1	3	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		4	1	0	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		5	0	0	
30-50						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		5	2	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		7	0	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		2	3	3	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		7	0	0	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		7	0	0	
≥50						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		7	1	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		8	0	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		5	0	3	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		4	0	4	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		8	0	0	
		%	Total – 20 enquisas	79	9	13
		25	18-30			
		35	30-50			
		40	≥50			

Obra	Manuel Oliveira. <i>O rapto de Europa</i> (1990)				
Lugar	Praza España. Vigo (Pontevedra)				
					
Aptitude	1	2	3	4	5

Idade			Si	Non	NS/NC	
18-30						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		4	0	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		0	4	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		0	0	4	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		2	0	2	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		4	0	0	
30-50						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		8	0	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		0	8	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		0	3	6	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		5	0	3	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		5	0	3	
≥50						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		8	0	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		0	8	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		1	2	5	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		6	0	2	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		6	0	2	
		%	Total – 20 enquisas	49	25	27
		20	18-30			
		40	30-50			
		40	≥50			

Obra	Ramón Conde. <i>Monumento ao traballo</i> (1990)				
Lugar	Gran Vía. Vigo (Pontevedra)				
					
Aptitude	1	2	3	4	5

Idade			Si	Non	NS/NC		
18-30							
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		1	2	0		
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		2	1	0		
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		2	0	1		
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		1	0	2		
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		3	0	0		
30-50							
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		4	1	0		
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		5	0	0		
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		1	0	4		
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		2	0	3		
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		5	0	0		
≥50							
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		10	2	0		
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		10	0	2		
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		5	1	6		
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		4	0	8		
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		12	0	0		
		%	Total – 20 enquisas		67	7	26
		15	18-30				
		25	30-50				
		60	≥50				

Obra	Antón Pulido (2015)				
Lugar	Rúa Lopez Mora, 5. Vigo (Pontevedra)				
					
Aptitude	1	2	3	4	5

Idade			Si	Non	NS/NC	
18-30						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		0	3	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		3	0	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		0	0	3	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		2	1	0	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		0	0	3	
30-50						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		0	9	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		9	0	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		2	5	2	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		7	0	2	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		2	1	6	
≥50						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		0	8	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		8	0	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		0	2	6	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		4	2	2	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		1	2	6	
		%	Total – 20 enquisas	38	33	30
		15	18-30			
		45	30-50			
		40	≥50			

Obra	Magalhaes (2015)				
Lugar	Rúa Abeleira Menéndez, 1. Vigo (Pontevedra)				
					
Aptitude	1	2	3	4	5

Idade			Si	Non	NS/NC	
18-30						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		0	2	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		2	0	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		0	2	0	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		0	0	2	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		0	1	1	
30-50						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		0	10	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		10	0	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		0	7	3	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		0	3	7	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		0	5	5	
≥50						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		0	8	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		8	0	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		1	0	7	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		2	4	2	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		0	3	5	
		%	Total – 20 enquisas	23	45	32
		10	18-30			
		50	30-50			
		40	≥50			

Obra	Leiro. <i>Sireno</i> (1991)				
Lugar	Vigo (Pontevedra)				
					
Aptitude	1	2	3	4	5

Idade			Si	Non	NS/NC		
18-30							
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		3	0	0		
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		1	2	0		
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		1	1	1		
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		0	0	3		
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		3	0	0		
30-50							
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		7	0	0		
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		2	7	0		
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		1	2	4		
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		3	0	4		
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		6	0	1		
≥50							
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		8	0	2		
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		1	7	0		
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		4	1	5		
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		3	1	6		
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		7	1	2		
		%	Total – 20 enquisas		50	23	28
		15	18-30				
		35	30-50				
		50	≥50				

Obra	Pelucas (2015)				
Lugar	Rúa Don Quijote, 2. Vigo (Pontevedra)				
					
Aptitude	1	2	3	4	5

Idade		Si	Non	NS/NC
18-30				
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?	0	5	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?	5	0	0
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?	1	0	4
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?	3	0	2
	Debería permanecer no lugar onde está situada?	5	0	0
30-50				
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?	0	8	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?	8	0	0
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?	2	0	6
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?	2	0	6
	Debería permanecer no lugar onde está situada?	7	1	0
≥50				
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?	0	7	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?	7	0	0
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?	0	0	7
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?	3	0	4
	Debería permanecer no lugar onde está situada?	5	2	0
	%	Total – 20 enquisas		
	25	18-30		
	40	30-50		
	35	≥50		
		48	23	29

Obra	José Luis Penado. <i>Monumento ao Papagaio Ravachol</i> (2006)				
Lugar	Praza da Igrexa da Peregrina. Pontevedra (Pontevedra)				
					
Aptitude	1	2	3	4	5

Idade			Si	Non	NS/NC	
18-30						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		7	0	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		7	0	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		5	0	2	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		6	0	1	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		7	0	0	
30-50						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		5	0	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		5	0	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		4	0	1	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		3	0	2	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		5	0	0	
≥50						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		8	0	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		8	0	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		6	0	2	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		7	0	1	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		8	0	0	
		%	Total – 20 enquisas	91	0	9
		35	18-30			
		25	30-50			
		40	≥50			

Obra	Alfonso Vilar. Alexandre Bóveda Iglesias (1986)				
Lugar	Praza de Curros Enríquez. Pontevedra (Pontevedra)				
					
Aptitude	1	2	3	4	5

Idade			Si	Non	NS/NC		
18-30							
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		1	5	0		
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		4	0	2		
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		1	0	5		
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		2	0	4		
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		2	0	4		
30-50							
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		4	3	0		
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		5	0	2		
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		4	0	3		
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		1	0	6		
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		4	0	3		
≥50							
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		4	3	0		
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		6	0	1		
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		4	0	3		
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		3	0	4		
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		4	0	3		
		%	Total – 20 enquisas		49	11	40
		30	18-30				
		35	30-50				
		35	≥50				

Obra	Cuqui Piñeiro. <i>Vendedora de Polos</i> (2009)				
Lugar	Pontevedra (Pontevedra)				
					
Aptitude	1	2	3	4	5

Idade			Si	Non	NS/NC	
18-30						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		8	0	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		8	0	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		2	0	6	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		1	0	7	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		3	0	5	
30-50						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		6	0	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		6	0	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		1	2	3	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		2	0	4	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		3	0	3	
≥50						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		6	0	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		6	0	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		1	3	2	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		1	2	3	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		2	2	2	
		%	Total – 20 enquisas	56	9	35
		40	18-30			
		30	30-50			
		30	≥50			

Obra	Buciños. <i>Castelao</i> (1993)				
Lugar	Pontevedra (Pontevedra)				
					
Aptitude	1	2	3	4	5

Idade			Si	Non	NS/NC		
18-30							
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		2	5	0		
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		7	0	0		
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		2	0	5		
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		2	0	5		
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		6	0	1		
30-50							
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		5	3	0		
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		8	0	0		
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		5	0	3		
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		3	0	5		
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		6	0	2		
≥50							
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		2	3	0		
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		5	0	0		
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		2	0	3		
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		2	0	3		
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		5	0	0		
		%	Total – 20 enquisas		62	11	27
		35	18-30				
		40	30-50				
		25	≥50				

Obra	Fernando Casás. <i>Os 36 xustos</i> (1999)				
Lugar	Illa do Lérez. Pontevedra (Pontevedra)				
					
Aptitude	1	2	3	4	5

Idade		Si	Non	NS/NC
18-30				
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?	0	6	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?	6	0	0
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?	0	0	6
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?	1	2	3
	Debería permanecer no lugar onde está situada?	2	0	4
30-50				
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?	0	6	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?	6	0	0
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?	0	0	6
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?	1	0	5
	Debería permanecer no lugar onde está situada?	3	0	3
≥50				
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?	0	8	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?	8	0	0
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?	0	2	6
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?	1	3	4
	Debería permanecer no lugar onde está situada?	3	0	5
	%	Total – 20 enquisas		
	30	18-30		
	30	30-50		
	40	≥50		
		31	27	42

Obra	Dan Graham. <i>Pyramid</i> (1999)				
Lugar	Illa do Lérez. Pontevedra (Pontevedra)				
					
Aptitude	1	2	3	4	5

Idade			Si	Non	NS/NC	
18-30						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		7	0	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		7	0	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		1	1	5	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		2	2	3	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		7	0	0	
30-50						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		7	0	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		7	0	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		0	2	5	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		3	2	1	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		5	0	2	
≥50						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		6	0	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		6	0	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		1	2	3	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		2	2	2	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		4	0	2	
		%	Total – 20 enquisas	65	11	23
		35	18-30			
		35	30-50			
		30	≥50			

Obra	Jenny Holzer “S/T” (1999)				
Lugar	Illa das esculturas. Pontevedra (Pontevedra)				
					
Aptitude	1	2	3	4	5

Idade			Si	Non	NS/NC	
18-30						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		7	0	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		7	0	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		2	0	5	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		7	0	0	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		7	0	0	
30-50						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		6	0	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		6	0	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		1	1	4	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		6	0	0	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		6	0	0	
≥50						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		7	0	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		7	0	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		2	3	2	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		7	0	0	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		7	0	0	
		%	Total – 20 enquisas	85	4	11
		35	18-30			
		30	30-50			
		35	≥50			

Obra	Marina Alonso. Kaldarte. XVIII Edición (2015)				
Lugar	Caldas de Reis (Pontevedra)				
					
Aptitude	1	2	3	4	5

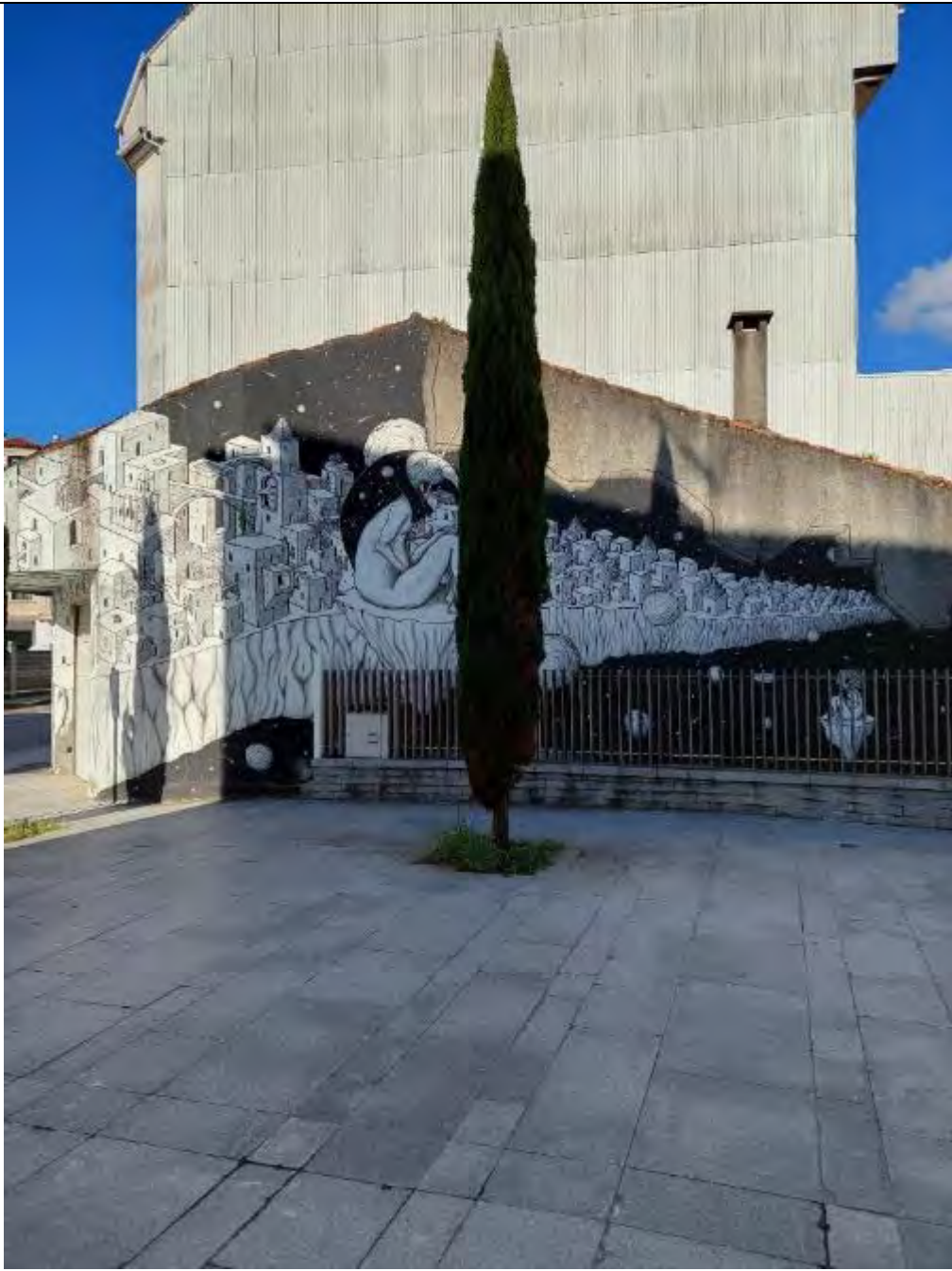
Idade			Si	Non	NS/NC		
18-30							
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		0	2	0		
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		2	0	0		
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		0	2	0		
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		1	0	1		
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		2	0	0		
30-50							
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		0	7	0		
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		7	0	0		
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		3	0	4		
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		1	5	1		
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		1	0	1		
≥50							
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		0	11	0		
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		11	0	0		
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		2	2	7		
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		1	4	6		
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		4	3	4		
		%	Total – 20 enquisas		35	36	24
		10	18-30				
		35	30-50				
		55	≥50				

Obra	Liquen / Brk 192. Kaldarte X Edición (2007)				
Lugar	Caldas de Reis (Pontevedra)				
					
Aptitude	1	2	3	4	5

Idade			Si	Non	NS/NC
18-30					
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		0	1	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		1	0	0
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		0	0	1
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		0	0	1
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		0	0	1
30-50					
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		0	6	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		6	0	0
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		0	0	6
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		1	0	5
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		0	2	4
≥50					
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		0	13	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		13	0	0
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		0	0	13
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		0	0	13
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		0	7	5
	%	Total – 20 enquisas	21	29	49
	5	18-30			
	30	30-50			
	65	≥50			

Obra	Doa Ocampo. Kaldarte. XVIII Edición (2015)				
Lugar	Caldas de Reis (Pontevedra)				
					
Aptitude	1	2	3	4	5

Idade		Si	Non	NS/NC
18-30				
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?	0	3	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?	3	0	0
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?	0	1	2
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?	2	1	0
	Debería permanecer no lugar onde está situada?	3	0	0
30-50				
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?	0	9	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?	9	0	0
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?	0	3	6
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?	5	3	0
	Debería permanecer no lugar onde está situada?	7	0	2
≥50				
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?	0	8	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?	8	0	0
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?	0	3	5
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?	3	3	2
	Debería permanecer no lugar onde está situada?	6	0	2
	%	Total – 20 enquisas		
	15	18-30		
	45	30-50		
	40	≥50		
		46	34	19

Obra	Peri Helio. Kaldarte No-Nexo XX Edición (2017)				
Lugar	Caldas de Reis (Pontevedra)				
					
Aptitude	1	2	3	4	5

Idade		Si	Non	NS/NC
18-30				
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?	0	1	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?	1	0	0
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?	0	1	0
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?	1	0	0
	Debería permanecer no lugar onde está situada?	1	0	0
30-50				
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?	0	8	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?	8	0	0
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?	1	4	3
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?	5	0	3
	Debería permanecer no lugar onde está situada?	6	0	2
≥50				
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?	0	11	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?	11	0	0
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?	0	3	8
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?	7	0	4
	Debería permanecer no lugar onde está situada?	9	0	2
	%	Total – 20 enquisas		
	5	18-30		
	40	30-50		
	55	≥50		

[illegible]

Idade			Si	Non	NS/NC		
18-30							
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		0	2	0		
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		2	0	0		
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		1	0	1		
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		0	1	1		
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		2	0	0		
30-50							
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		0	7	0		
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		7	0	0		
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		2	3	2		
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		3	1	3		
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		5	0	2		
≥50							
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		0	11	0		
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		11	0	0		
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		5	3	3		
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		3	4	4		
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		7	2	2		
		%	Total – 20 enquisas		48	34	18
		10	18-30				
		35	30-50				
		55	≥50				

Obra	Escultura da Escola de Canteiros.				
Lugar	Caldas de Reis (Pontevedra)				
					
Aptitude	1	2	3	4	5

Idade		Si	Non	NS/NC
18-30				
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?	0	3	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?	3	0	0
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?	1	0	2
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?	0	3	0
	Debería permanecer no lugar onde está situada?	2	0	1
30-50				
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?	0	7	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?	7	0	0
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?	2	3	2
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?	0	7	0
	Debería permanecer no lugar onde está situada?	4	1	2
≥50				
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?	0	10	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?	10	0	0
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?	2	3	5
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?	0	7	3
	Debería permanecer no lugar onde está situada?	7	0	3
	%	Total – 20 enquisas		
	15	18-30		
	35	30-50		
	50	≥50		
		38	44	18

Obra	Pelucas. Kaldarte No-Nexo XX Edición (2017)				
Lugar	Caldas de Reis (Pontevedra)				
					
Aptitude	1	2	3	4	5

Idade			Si	Non	NS/NC	
18-30						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		0	2	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		2	0	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		0	2	0	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		0	2	0	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		0	2	0	
30-50						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		0	9	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		9	0	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		0	9	0	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		0	9	0	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		0	0	9	
≥50						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		0	9	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		9	0	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		0	0	9	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		0	9	0	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		0	9	0	
		%	Total – 20 enquisas	20	62	18
		10	18-30			
		45	30-50			
		45	≥50			

Obra	Alfonso Vilar. <i>Mariscador</i> (1968-69) [Substituída por deterioro]				
Lugar	Xardíns de Beiramar. Cambados (Pontevedra)				
					
Aptitude	1	2	3	4	5

Idade			Si	Non	NS/NC	
18-30						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		1	3	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		4	0	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		1	1	2	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		0	1	3	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		4	0	0	
30-50						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		6	1	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		7	0	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		0	0	7	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		0	0	7	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		7	0	0	
≥50						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		7	2	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		9	0	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		2	3	4	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		3	2	4	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		9	0	0	
		%	Total – 20 enquisas	60	13	27
		20	18-30			
		35	30-50			
		45	≥50			

Obra	Francisco Leiro. <i>Representación de Baco</i> (2000)				
Lugar	Praza Ramón Cabanillas. Cambados (Pontevedra)				
					
Aptitude	1	2	3	4	5

Idade		Si	Non	NS/NC
18-30				
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?	1	2	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?	3	0	0
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?	1	0	2
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?	0	0	3
	Debería permanecer no lugar onde está situada?	3	0	0
30-50				
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?	6	0	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?	6	0	0
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?	1	2	3
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?	2	2	2
	Debería permanecer no lugar onde está situada?	6	0	0
≥50				
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?	9	2	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?	11	0	0
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?	3	2	6
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?	2	4	5
	Debería permanecer no lugar onde está situada?	11	0	0
	%	Total – 20 enquisas		
	15	18-30		
	30	30-50		
	55	≥50		
		65	14	21

Obra	Lucas Míguez. <i>Ramón Cabanillas</i> (2009)				
Lugar	Praza do Concello. Cambados (Pontevedra)				
					
Aptitude	1	2	3	4	5

Idade		Si	Non	NS/NC
18-30				
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?	0	2	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?	2	0	0
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?	0	0	2
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?	1	0	1
	Debería permanecer no lugar onde está situada?	2	0	0
30-50				
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?	4	4	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?	8	0	0
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?	3	0	5
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?	2	0	6
	Debería permanecer no lugar onde está situada?	8	0	0
≥50				
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?	4	6	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?	10	0	0
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?	6	0	4
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?	0	3	7
	Debería permanecer no lugar onde está situada?	10	0	0
	%	Total – 20 enquisas		
	10	18-30		
	40	30-50		
	50	≥50		
		60	15	25

Obra	Manolo Paz. <i>As tres Carabelas</i> (2006)				
Lugar	Xardíns da Beiramar. Cambados (Pontevedra)				
					
Aptitude	1	2	3	4	5

Idade			Si	Non	NS/NC	
18-30			0	0	0	
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		0	4	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		4	0	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		0	1	3	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		0	0	4	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		2	0	2	
30-50						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		0	9	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		9	0	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		0	2	7	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		0	3	6	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		5	0	4	
≥50						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		0	7	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		7	0	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		0	0	7	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		0	3	4	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		5	0	2	
		%	Total – 20 enquisas	32	29	39
		20	18-30			
		45	30-50			
		35	≥50			

Obra	Lucas Míguez. <i>Estatua de Francisco Asorey</i> (2011)				
Lugar	Cambados (Pontevedra)				
					
Aptitude	1	2	3	4	5

Idade		Si	Non	NS/NC
18-30				
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?	1	2	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?	3	0	0
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?	2	0	1
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?	1	0	2
	Debería permanecer no lugar onde está situada?	3	0	0
30-50				
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?	3	4	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?	7	0	0
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?	3	0	4
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?	0	3	4
	Debería permanecer no lugar onde está situada?	5	0	2
≥50				
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?	4	6	0
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?	10	0	0
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?	2	3	5
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?	2	2	6
	Debería permanecer no lugar onde está situada?	6	0	4
	%	Total – 20 enquisas		
	15	18-30		
	35	30-50		
	50	≥50		
		52	20	28

Obra	Manolo Paz. <i>Ponte da seca</i> (2006)				
Lugar	Cambados (Pontevedra)				
					
Aptitude	1	2	3	4	5

Idade			Si	Non	NS/NC		
18-30							
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		0	3	0		
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		0	2	1		
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		0	1	2		
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		0	3	0		
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		2	0	1		
30-50							
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		1	7	0		
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		2	1	4		
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		0	4	4		
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		0	2	5		
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		4	0	4		
≥50							
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		2	7	0		
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		4	2	3		
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		1	4	4		
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		1	4	4		
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		3	0	6		
		%	Total – 20 enquisas		20	40	38
		15	18-30				
		40	30-50				
		45	≥50				

Obra	Francisco Asorey. <i>Monumento a Ramón Cabanillas</i> (1958-1959)				
Lugar	Cambados (Pontevedra)				
					
Aptitude	1	2	3	4	5

Idade			Si	Non	NS/NC	
18-30						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		2	1	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		3	0	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		0	0	3	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		3	0	0	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		2	0	1	
30-50						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		4	3	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		7	0	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		3	0	4	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		2	0	5	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		2	0	5	
≥50						
	Coñeces a quen representa ou que significa a obra?		3	7	0	
	Consideras que é accesible, que se integra ben no lugar?		10	0	0	
	Aporta valores democráticos positivos á cidadanía actual?		6	0	4	
	Foi realizada tendo en conta as necesidades do lugar?		3	0	7	
	Debería permanecer no lugar onde está situada?		8	0	2	
		%	Total – 20 enquisas	58	11	31
		15	18-30			
		35	30-50			
		50	≥50			

10. CONCLUSIÓN

Ao longo desta investigación foron analizadas intervencións de moi diversa índole e diferente promotor, dende a administración pública ata proxectos autoxestionados, comprendidas no marco temporal establecido; describiuse e enmarcáronse os proxectos, para rematar cun achegamento selectivo a obras remanentes no espazo público das vilas e cidades galegas, para ditaminar o impacto xerado na comunidade local.

Esta tese non pretende abranguer o estudo de todas as intervencións artísticas realizadas no período 1975-2015 en Galicia, senón unha selección representativa derivada de iniciativas de promoción da arte pública e festivais, e dalgúns colectivos especialmente activos. A selección de obras sobre as que se pasaron enquisas para estudar a percepción social é moi localizada, configurada por unha escolma de casos significativos, serve para propoñer unha metodoloxía e abrir unha vía de investigación sobre recepción de arte pública.

Considérase que están cumpridos os obxectivos da investigación na súa práctica totalidade. Abranguéronse todas as categorías da arte no espazo público galego, recollidas baixo o concepto de intervención, asumindo a heteroxeneidade de tendencias e estilos. Investigáronse, analizáronse sobre o terreo as principais obras no espazo público e extrapoláronse ao contexto occidental, amosando a relevancia que tiveron na Comunidade Galega. Artellouse un discurso no que esas manifestacións se explicaron baixo as dinámicas nas que se atopaban inseridas e comprendidas dende os diferentes vínculos históricos, socio-económicos e políticos existentes. Amosouse a coexistencia temporal de todos estes xeitos de intervir o espazo público, dende o monumental ao colaborativo, o que fai difícil de soste o discurso histórico da desaparición e desmaterialización da idea de monumento. A sociedade valora a nova obra monumental realizada, coma podemos apreciar no *Monumento ao papagaio Ravachol* en Pontevedra, símbolo da identidade comunitaria dos cidadáns do lugar. Temos que asumir a complexidade á hora de analizar a percepción da arte pública.

Na investigación recolleuse unha cifra total de 1.941 artistas, 1.983 intervencións, e 816 proxectos individuais e colectivos. Estes datos proporcionánnos unha media anual de 40,44 artistas ao ano, 41,31 de intervencións e 17 proxectos.

Tras analizar as diferentes intervencións artísticas do período -a relación total está no Anexo III-, podemos concluír que hai de media unha participación anual de 8,85 mulleres, e 32,6 homes.

Isto quere dicir que en todo o período estudado a participación feminina é dun 27,6 %, mentres que a masculina é case catro veces maior. De todos modos, na gráfica lineal final, observamos como a presenza de intervencións femininas segue un crecemento ascendente dende os albores, ata dispararse trala burbulla inmobiliaria no 2008, onde se reflicte a inestabilidade producida pola crise económica no sector cultural. Dende ese ano decae o número de proxectos e de intervencións de todos os promotores, despuntando a presenza de mulleres en proxectos independentes coma as *Meninas de Canido*, onde acadaron cotas moi elevadas de participación con respecto a outros. Podemos interpretar este drástico descenso en relación coa crise económica, que afectaría aos grandes programas de arte pública.

Formulamos no inicio da investigación unha serie de preguntas. A primeira de elas é se se percibe unha evolución no estilo das intervencións, unha “actualización” dos discursos estéticos.

No marco temporal do estudo, podemos constatar unha coexistencia de tempos históricos, tendencias e estilos, en ocasións dentro dun mesmo evento ou programa de arte público. Esta vai ser unha constante no período que vai desde os anos da Transición ata os posteriores á crise de 2008. Non obstante, hai claras mostras de avance e actualización no plano estético, e o espazo público galego foi partícipe da introdución dos discursos de intervención artística pública máis contemporáneos que permitiron a actualización dos discursos estéticos, afastados da idea de monumento, coma pode ser *Contenedor de Feminismos*.

Outra das preguntas que artellaron a investigación referíase á percepción de diferencias estéticas significativas segundo cal sexa a entidade promotora. A distribución dos capítulos buscou diferenciar programas segundo a entidade promotora (museos, administracións, os propios artistas). Concluimos que a aposta estética é diferente en función da entidade promotora. As administracións públicas adoitaron promover intervencións a grande escala, con moita partida orzamentaria e un gran elenco de artistas -ás veces locais, outras de renome-, en moitas ocasións sen un programa conceptual homoxéneo co que intervir, mentres que o resto de promotores apostou por proxectos concretos, intervencións con bases conceptuais, levadas a cabo de forma individual ou en pequenos grupos.

O comportamento da Xunta de Galicia no relativo as políticas culturais, cun uso das mesmas como axente activador da economía e do turismo, gastando inxentes cantidades de cartos públicos, coma co proxecto *Galicia, Terra única*, é extrapolable ás propias corporacións municipais, que se guiaron as máis das veces por criterios electoralistas, sendo conscientes dos beneficios a curto prazo que traen proxectos atractivos e visibles. Pareceron pasar por alto a sostibilidade dos proxectos e o diálogo coa comunidade, xirar a cabeza ante a precariedade e inestabilidade que isto conleva. É o lastre da partitocracia, onde calquera acción está dirixida a gañar votos. Isto é apreciable en iniciativas de rexeneración urbana de maior acerto, como *Cidade de Vigo* ou a *Illa das Esculturas*, ou de menor acerto coma o *Parque Escultórico da Torre de Hércules* ou o *Simposio de Escultura* do Grove, ademais do apoio de proxectos que gozaban de grande aceptación social coma o *Desordes Creativos* ou a creación de outros novos coma o *Derrubando Muros*.

Os creadores de finais do século XX víronse comprometidos e nunha situación complexa, entre os intereses políticos das administracións e a vocación pública e social da súa actividade. Os artistas estaban obrigados a navegar entre estas dúas lóxicas imperantes, invisibles e dinámicas, nun espazo vivo onde o único protagonista debería ser o beneficio do diálogo social e o crecemento comunitario. Moitas das novas propostas e iniciativas de creadores dende o 2008 ata o 2013, tras a crise económica, nacen da periferia, como puntos illados que fan fronte a certas carencias ou lacras do sistema, como as relacionadas co urbanismo e a arquitectura, de Ergoesfera ou Pescadería 2.0, que participaron no proxecto *A Cidade dos Barrios*. Aínda que xa dende o 2004 aparecen propostas no espazo público ligadas á crítica urbana, outorgando relevancia á conexión coa cidadanía, cuestións invisibles no frío urbanismo da máquina de habitar, coma as deseñadas dende os Museos e as Universidades: *Enxertables, aparicións víricas no espazo público adulterado* (2006) de Ergoesfera e a ETSAC; *Park up a building, A trama rururbana*, de Carme Nogueira e *Intervención en Fontiñas* (2008) de Lara Almarcegui; ou *Chámalle X* (2004-2013), Xornadas de arte de acción da Facultade de Belas Artes da Universidade de Vigo.

A terceira das preguntas que se formularon como punto de partida foi: dos tipos de casos estudados (segundo a institución promotora), que grupo se achega máis á cidadanía, ou se materializa dun modo máis respectuoso e dialogado?

As formas de intervención máis próximas á cidadanía adoitan a ser as que conectan directamente co imaxinario da sociedade, ou as de artistas con proxectos que asentán os seus alicerces en comunidades concretas. Como amosan a análise de percepción realizada, houbo grande aceptación en intervencións levadas a cabo polas administracións públicas, que conseguiron calar na cidadanía, coma foi o caso do *Desordes Creativas*.

Finalmente, quíxose indagar na relación ou posible influencia da entidade ou institución que promove o programa de arte pública sobre o resultado das intervencións. Isto ten dúas derivacións: hai un tipo preferente de estilo ou tendencia segundo cal sexa a entidade ou grupo promotor? Pódese derivar da institución promotora a duración ou permanencia das obras no espazo público.

Obsérvase como o estilo varía en función do promotor, xa que no caso da administración pública, os proxectos materialízanse moi heteroxéneos e desconcertantes, mentres que os promovidos por museos ou comisarios independentes adoitan estar ao día, acordes coas praxes de actuación do momento.

A institución que promove o programa de arte pública é clave para a estabilización do mesmo no tempo, e por ende, do seu éxito. Como podemos albiscar no caso das *Meninas de Canido*, a carencia de sustento económico e apoio laboral por parte da administración pública, fai perigar anualmente a súa existencia. O non apoio de proxectos coma *Un Disparo de Advertencia* provocou a súa desaparición, ao non poder enfrontarse ao coste económica doutra edición. O caso da obra de Man de Camelle, exemplifica á perfección como a administración pública pode actuar para conservar e manter o legado cultural emanado da sociedade, ou de organizacións de menor calado económico, que sen o seu paraugas asolagaríanse no esquecemento.

O traballo de campo realizouse buscando comprender a percepción social das intervencións: conseguíronse realizar un total de 700 enquisas para os datos cuantitativos, ás que lle hai que engadir outras 48 só destinadas aos datos cualitativos. Co realizado sobre o terreo púidose comprobar como en Ordes a poboación si é consciente da importancia que tivo o proxecto *Desordes Creativas*, que calou en grande medida no subconsciente colectivo, xogando un papel decisivo na xeración de identidade comunitaria, na autoestima do pobo e na creación de significados urbanos. Ademais, tal e como se reflicte nas testemuñas, existe unha sensibilidade polas intervencións realizadas con respecto ao seu arredor, mais non inxenua. Saben que seguen a ser medidas superficiais, solucións efémeras de *trompe l'oeil* municipal. Adoitan ser medidas de revitalización ou agrado, para zonas cunha determinada problemática, como apreciamos tamén no proxecto *Cidade de Vigo*. Os veciños de Ordes son conscientes de que os cartos deberían destinarse a cuestións máis relevantes, sen que isto desleixe os beneficios de posuír arte na túa contorna.

Coñecer o papel que unha figura xogou no pasado, no lugar que habitamos agora, contribúe a definir a nosa identidade presente. De todos os contextos analizados, podemos establecer con éxito e aptitude para o noso espazo público: *A Greleira de 50 pés* (2016) de Joseba Muruzábal e o *Monumento ao Papagaio Ravachol* (2006) de José Luis Penado, antes mencionado. Ambas gozan dunha enorme aceptación social, a primeira pola conexión co pobo mediante o sentido do humor e iconografía popular, e a segunda por ser unha figura pertencente á memoria colectiva, unha icona dos entroidos pontevedreses.

As vilas de Ordes e de Carballo identifícanse con pintura mural, non con escultura, a diferenza de Caldas ou Cambados, onde, ademais, non chaman tanto a atención as pezas existentes aos cidadáns. Hai que destacar que na meirande parte das entrevistas, o público descoñecía o significado da obra -especialmente se esta era abstracta-, ao relacionar o mesmo directamente coa representación. Albíscase como a escala inflúe na importancia que a comunidade lle outorga ás pezas. Existe reticencia a retirar obras do espazo público.

O epítome do impacto social que pode xerar un proxecto artístico foi *As Meninas de Canido*. Este resume á perfección o poder do autoxestionado en Galicia á hora de crear estrutura cultural. Cando xorden proxectos de calidade minoritarios e autoxestionados e crece o interese arredor dos mesmos, ata o extremo no que xa non poden ser sostidos polos organizadores, pode darse o caso de que as administracións públicas os apoiem economicamente mais non a nivel estrutural ou con persoal, polo que moitos acaban esmorecendo. Como se aprecia no vaivén amosado polas as gráficas de liñas dos proxectos de arte pública galegos, as axudas institucionais son imprescindibles para que os proxectos de arte pública se establezcan e manteñan ao longo do tempo. En etapas de crise, como vemos no anexo III, as institucións son as que manteñen un elevado número de proxectos de arte pública. Aquí vese a importancia das mesmas, a necesidade de consolidar proxectos existentes, nados de mans privadas, independentes ou das propias institucións.

De nada serve o pico de intervencións no espazo público galego de *Galicia, Terra Única* en 1997, se so repercute sobre o terreo nun breve período de tempo, de forma inconexa coas necesidades da cidadanía e cunhas políticas culturais sostidas polos cartos do Xacobeo. Un dos

principais erros acometidos polos poderes políticos á hora de intervir o espazo urbano é a falta de estudos previos á actuación e a non consulta á cidadanía. Hai que aceptar a heteroxeneidade da cidade contemporánea e as súas distintas voces, facendo que esas múltiples presencias constitúan unha paisaxe rica a nivel político, social e cultural, baseada no debate e na confrontación e na alianza, non na negación e a exclusión do outro. O mesmo acontece coas intervencións artísticas no espazo público, debemos ser conscientes da disparidade de prácticas existentes e aproveitálas en función das necesidades de cada comunidade.

11. BIBLIOGRAFÍA E WEBGRAFÍA

- Abeleira, Xoán. 2006. *A pegada de Man*. Vigo: Xerais.
- Abreu, José Guilherme. 2001. “Paisagem Urbana e Arte Pública. Fenomenologia da Escultura no Espaço Público”. *Margens e Confluências*, núm. 3: 80-97.
- Abreu, José Guilherme. 2003. “Espaço Público e Escultura Pública, para um estudo transdisciplinar”. https://www.academia.edu/21818634/Espaco_Público_e_Escultura_Pública_Para_um_Estudo_Transdisciplinar.
- Abreu, José Guilherme. 2005. “Arte pública e lugares de memória”. *On the W@terfront*, núm. 7: 48-66.
- Abreu, José Guilherme. 2008. “Discovering Porto’s public art . An experience of conducting routes of interpretation on public sculpture collections”. *On the W@terfront*, núm. 11: 97-107.
- Abreu, José Guilherme. 2012. “Sobre “Monumentalidade e Espaço Público em Lourenço Marques (1930-1940)” de Gerbert Verheij”. *On the W@terfront*, núm.20: 55-60.
- Agrasar Quiroga, Fernando. 2009. *Portas de luz: unha achega ás artes e á cultura na Galicia dos setenta*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea.
- Aldaz, Maite. 2017. “Institución, arte e precariedade. As prácticas artísticas na época da mercantilización da vida”. En *Producción artística en tiempos de precariado laboral*, editado por Juan Vicente Aliaga e Carmen Navarrete, 11-41. Madrid: Tierradenadie Ediciones.
- Aldrey Vázquez, Jose Antonio, e José Formigo Couceiro. 1999. “Periurbanización y rururbanización en Galicia”. En *La ciudad, tamaño y crecimiento*, editado por Ramón Domínguez Rodríguez, 317-327. Málaga: Universidad de Málaga.
- Alfaya, Luciano G., e Patricia Muñiz (coord.). 2010. *A Cidade dos Barrios*. A Coruña: Delegación da Coruña, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.
- Alg-a Lab. 2017. “Alga-a Laboratorio”. *Alg-a*. <http://www.lab.alg-a.org/es/colaboracions/>.
- Alg-a. 2008. “Fotos da montaxe do laboratorio Alg-a”. *Alg-a.org*. <http://www.alg-a.org/FOTOS-DA-MONTAXE-DO-LABORATORIO>.
- Aliaga, Juan Vicente, e Carmen Navarrete (eds.). 2017. *Producción artística en tiempos de precariado laboral*. Madrid: Tierradenadie Ediciones.

- Almárcegui, Lara. 2002. "Construyendo mi Volkstuin". *Microfisuras. Cadernos de pensamento e creación*, núm. 17: 128-132.
- Alonso, Eliseo. 1977. *1ª Exposición da asociación de escultores galegos*. Vigo: Asociación de escultores galegos.
- Álvarez Basso, Carlota, e Jesús Herández Sánchez. 2005. *VII Bienal de Lalín "Laxeiro"*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Consellería de Cultura e Xuventude
- Álvarez Cebrián, María. 2006. "A illa das esculturas de Pontevedra (1999-2000)". En *Nuevas visiones del paisaje. La vertiente atlántica*, editado por María Luisa Sobrino Manzanares y Federico López Silvestre, 71-89. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Álvarez Cebrián, María, e Rodríguez Cordeiro. 2009. "Un análisis del paisaje urbano de la ciudad de Vigo: el proyecto arquitectónico y escultórico para la ordenación del borde marítimo (1993-2008)". En *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*, editado por Fernández Quesada, Blanca e Lorente, Jesús Pedro, 241-256. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Álvarez, Elisa. 4/11/2019. "Cristina Ansedo: Me pasé toda la infancia en un radio de cien metros en el casco histórico", *La Voz de Galicia*. https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/santiago/santiago/2019/11/04/me-pase-infancia-radio-cien-metros-casco-historico/0003_201911S4C8993.htm.
- Alves, Antonio. 1998. *Correa Corredoira*. Porto: Galería Nasoni
- Anapur, Eli. 2012. "How Perception in Art Changes our Views". Widewalls. <https://www.widewalls.ch/perception-in-art/>
- Anillo, Cristina, María Lois e Carme Nogueira. 2009. *A trama rururbana. Documentos de Trabajo*. Santiago de Compostela: CGAC
- Ante Álvarez, B. .2010. *Puntos de encontro. Espazo Anexo*. Vigo: Museo de Arte Contemporánea de Vigo
- Antía. 2008a. "Alg-a Laboratório". *Alg-a*. <http://www.lab.alg-a.org/>.
- Ara Fernández, Ara. 2004. "Una experiencia inédita en España: las exposiciones de escultura al aire libre An Unprecedented Experience in Spain: Out of Doors Sculpture Exhibitions". *Espacio, Tiempo y Forma*, 17, 239-262
- Archivo de Feminismos de León. 2021. "Archivo de Feminismos de León proyecto colaborativo entre asociaciones feministas". *Archivo de feminismos de León*. Consultar en www.archivofeminismosleon.org.
- Arendt, Hannah. 1996. *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Arévalo Iglesias, Laura. 2014. "Principales figuras del Street Art en Galicia". *Historia y Comunicación Social*, núm. 19: 565-575.
- Argan, Giulio Carlo. 1991. *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Akal.

- Aristóteles. 1995. *Física*. Madrid: Gredos.
- Armajani, Siah. 1995. *Espacios de Lectura/Reading Spaces*. Barcelona: MACBA
- Arquitecturas colectivas. 2012. “Dossier AACC. Traxectoria”. *Arquitecturas Colectivas*.
https://arquitecturascolectivas.net/sites/default/files/dossier_aacc_antecedentes.pdf
- Arsgames. 2020. “Craftea”. *Arsgames*. <https://craftea.arsgames.net/sobre-el-proyecto/>.
- Arteinformado. 3/06/2014. “Libia Castro & Olafur Olaffson. Exposición en Vigo, Pontevedra, España”. *Arteinformado*. <https://www.arteinformado.com/agenda/f/libia-castro-olafur-olaffson-16609>.
- Asinec. 2003. “Man un amigo especial en Camelle- Costa da Morte”. *Revista Asinec*, núm. 44: 42-49.
- Asociación Cultural Unha Gran Burla Negra. *Plataforma contra a Burla Negra*. Consultar en:
<http://unhagranburlanegra.gal/contributor/plataforma-contr-a-burla-negra/>
- Asociación pola defensa da ría. 1994. *Asociación pola defensa da ría. Máis de 30 anos de loita ecoloxista na Ría de Pontevedra*. <http://www.apdr.info/wp/category/notas-de-prensa/>.
- Augé, Marc. 1992. *Los no lugares, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Augé, Marc. 1995. *Non-places. Introduction to an Anthropology of supermodernity*. Londres: Verso Books.
- Augé, Marc. 2004. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Auping, Michael. 1992. *Jenny Holzer*. New York: Universe Publishing.
- Ávila, Ana. 2019. “El museo en España: la arquitectura como generadora de la intervención artística (1996-2016)”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 31: 161-191.
- Avramidis, Konstantinos, e Myrto Tsilimpounidi. 2017. *Graffiti and Street Art, Reading, Writing and Representing the City*. Londres: Routledge.
- Aymerich, Guillermo, Moldes, Manuel e Payo Cangado, Xosé. 2015. *XII Bienal de Lalín "Laxeiro"*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Consellería de Cultura e Xuventude.
- B.R.S. 23/19/2006. “El artista polaco Igor Mitoraj inunda Vigo con una veintena de esculturas”. *La Voz de Galicia*. https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/vigo/2006/10/23/artista-polaco-igor-mitoraj-inunda-vigo-veintena-esculturas/0003_5219351.htm.
- Baamonde, A. 1989. “Expresión atlántica”. *Luzes*, núm 13: 21-24.
- Bachelard, Gaston. 1993. *La poetica del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura económica de España.
- Barañano, Kosme María de. 1988. *La obra artística de Eduardo Chillida*. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa.
- Barañano, Kosme María de. 1998. “Geometría y tacto: La escultura de Eduardo Chillida

- 1948- 1998". En *Chillida 1948-1998*. Madrid: Museo Centro Nacional de Arte Reina Sofía.
- Barcia Rodríguez, Ignacio, e Carlos Tejo Veloso. 2007. *Chámalle X. III Jornadas de Arte de Acción de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Barnett, Jonathan. 1974. *Urban Design as Public Policy. Practical Methods for Improvising Cities*. New York: Architectural Records Books.
- Barrionuevo, Sergio Javier, e Yésica Rosa Rodríguez. 2019. «El concepto de ‘espacio público’ en Habermas: algunas observaciones a partir del caso ateniense». *Daimon Revista Internacional De Filosofía*, núm. 77: 151-163.
- Barro, David y Carme Vidal. 2005. *Voces de Atlántica*. Vigo: Galaxia.
- Barro, David, Elizabetta Longari e Mercedes Rozas. 2003. *VI Bienal de Lalín "Laxeiro"*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Consellería de Cultura e Xuventude.
- Barro, David. 2002. *Colección CGAG*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Barro, David. 4/03/2004. "Diez miradas sobre Compostela". *El Cultural*. <https://www.elcultural.com/revista/arte/Diez-miradas-sobre-Compostela/9015>.
- Barroso, Rubén, e Carlos Tejo Veloso. 2013. *Chámalle X: IX Xornadas de Arte de Acción de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo*. Pontevedra: Universidade de Vigo.
- Barroso, Rubén, e Carlos Tejo Veloso. 2014. *Chámalle 10: unha década de arte de acción: X Xornadas de Arte de Acción de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo*. Pontevedra: Universidade de Vigo.
- Barroso, Rubén, e Carlos Tejo Veloso. 2014. *Xornadas de Arte de Acción Chámalle X (10ª. 2013. Pontevedra)*. Pontevedra: Universidade de Vigo.
- Bartolomé, G. 13/1/1976. *El Ideal*.
- Basilico, Gabriele. 2004. *Compostela. Gabriele Basilico*. Santiago de Compostela: CGAG.
- Bassat, Luís. 1998. *El libro rojo de la publicidad*. Madrid: Espasa Libros.
- Baudelaire, Charles. 2017. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Antonio Machado.
- Baudino, Luján. 2008. "Una aproximación al concepto de arte público". *Boletín GC: Gestión Cultural*, núm. 16: 1-10. http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/ingrid_sosa/wp-content/uploads/2017/08/Lujan-Baudino-Una-aproximacion-al-concepto-de-arte-publico-boletin-Gestion-cultural.pdf.
- Beardsley, John. 1985. *A Landscape for Modern Sculpture. Storm King Art Center*. New York: Abbeville Press.
- Beardsley, John. 1998. *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*. New York: Abbeville Press.
- Beck, Ulrich. 1998. *¿Qué es la globalización?*. Barcelona: Paidós.
- Beiras Torrado, Xosé Manuel. 1972. *O atraso económico da Galicia*. Vigo: Galaxia.

- Bel, Germán. 14/06/2012. "Stylefighters festival, June 2012. Lugo-Galicia (Spain)". *Fasim One*. <http://fasimone.blogspot.com/2012/06/stylefighters-festival-june-2012-Lugo.html>.
- Bella, María, Germán Labrador, Jorge Linheira e Daniel L. Abel. 2020. "Os 'favoritos' do trasno. Arquivos cidadáns e memoria democrática". *Unha Gran Burla Negra*. <http://unhagranburlanegra.gal/os-favoritos-do-trasno-arquivos-cidadans-e-memoria-democratica/>.
- Bengtson, Peter. 2014. *Street art world*. Lund: Almendros de Granada Press.
- Bennet, Tony, e Mike Savage. (2004) "Introduction: Cultural Capital and Cultural Policy". *Cultural Trends*, núm. 50: 7-14.
- Beramendi, Justo. 2016. *Historia mínima de Galicia*. México: ED. El colegio de México.
- Berenguela. 20/5/2012. "El Festival Style Fighters celebra su quinta edición en Lugo del 1 al 3 de junio". *Berenguela*. <http://www.berenguela.com/el-festival-style-fighters-celebra-su-quinta-edicion-en-lugo-del-1-al-3-de-junio/2012-05-20>.
- Berger, Maurice. 1989. *Labyrinths, Robert Morris, Minimalism and the Sixties*. New York: Harper & Row.
- Berman, Marshall. 1988. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Madrid: Siglo XXI.
- Bettin, Gianfranco. 1982. *Los sociólogos de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bey, Hakim. 2011. TAZ. Zona temporalmente autónomas. Rianxo: Axóuxere.
- Bhabha, Homi. K. 2010. *The location of culture*. London: Routledge.
- Bishara, H. (17/6/2020) "The Contentious History of NYC's Columbus Monuments". *Hyperallergic*. Consultar en: <https://hyperallergic.com/571229/new-york-christopher-columbus-statues/>.
- Bishop, Claire. 2004. "Antagonism and relational aesthetics", *October magazine*, núm. 110: 51-80.
- Bishop, Claire. 2006. *Participation*. The MIT Press: Massachusetts.
- Bishop, Claire. 2016. *Infiernos Artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*. México: t-e-eoria.
- Blanco Sierra, Javier. 2015. *Aproximación a la escultura contemporánea en el espacio público gallego 1980-2010*. Pontevedra: UVIGO.
- Blanco, Paloma, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte e Marcel Expósito. 2001. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Blasco, Jose Antonio. 2015. "Revoluciones urbanas en la década de 1960: 1. La reivindicación del humanismo". *Urban Network*. <http://urban-networks.blogspot.com/2015/08/revoluciones-urbanas-en-la-decada-de.html>.

- Blázquez, Jimena, e Patricia Llull Llobera (eds) (2002) *Guía de buenas prácticas. Proyectos de arte contemporáneo en espacios públicos, naturales y urbanos*. Cádiz: Fundación NMAC.
- Blázquez, Jimena, e Patricia Llull Llobera. 2002. *Proyectos de arte contemporáneo en espacios públicos, naturales y urbanos (España-Suecia-Italia). Proyecto Europeo "Cultura 2000"*. Cádiz: Fundación NMAC.
- Bohigas, Oriol. 2003. *Realismo, urbanidad y fracasos*. Madrid: Etsa.
- Bohm, David. 1997. *Sobre el diálogo*. Barcelona: Kairós
- Bonet i Martí, Jordi. 2012. "El territorio como espacio de radicalización democrática. Una aproximación crítica a los procesos de participación ciudadana en las políticas urbanas de Madrid y Barcelona". *Athenea Digital*, núm. 12: 15-28.
- Borriaud, Nicolás. 2001. "Estética Relacional". En *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, coordinado por Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte e Marcel Expósito, 427-446. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction: a social critique of the judgment of taste*. London: Routledge.
- Bourriaud, Nicolás. 2008. *Estética relacional*. Córdoba (Argentina): Adriana Hidalgo Editora.
- Bozal, Valeriano. 1995. *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura. 1939- 1996*. Madrid: Espasa Calpe.
- Bradburn, Norman, Sudman, Seymour e Wansink, Brian. 2005. *Asking questions: The Definitive guide to Questionnaire Design*. New Jersey: John Wiley and Sons.
- Brandão, Pedro, e Antoni Remesar. 2000. *Espaço público e a interdisciplinariedade-Espacio público y la interdisciplinaridad*. Lisboa: Centro Português do Design.
- Brissac, Nelson. 2002. *Intervenções urbanas: Arte/Cidade*. São Paulo: Senac.
- Caamaño Suárez, Manuel. 2012. "O movemento asociativo galeguista no franquismo". En *Un canto e unha luz na noite: Asociacionismo cultural en Galicia (1961-1975)*, coordinado por Ricardo Gurriarán, 17-23. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Cabaleiro, Paula. 19/01/2019. "O estado da cuestión: As artes plásticas en Galicia na actualidade". *Praza*. <https://praza.gal/cultura/o-estado-da-cuestion-as-artes-plasticas-en-galicia-na-actualidade>.
- Cabrera, María, Tomás Fernández Fuertes, Juan Rodríguez y Ana Vasco. 1995. *El jardín de Hércules. 14 escultores bajo la luz del Faro*. A Coruña: Obrascón S.A..
- Calvo Serraller, Francisco. 1988. *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Calvo Ulloa, Ángel. 2012. *Un disparo de advertencia*. DARDO.

- Calvo, Xavier. 9/12/2019. “Diseñadoras gráficas de luto contra las violencias machistas”. *Valencia Plaza*. <https://valenciaplaza.com/disenadoras-graficas-de-luto-contras-violencias-machistas>.
- Cameron, Stuart, e Jon Coaffee. 2005. “Art, Gentrification and Regeneration—From Artist as Pioneer to Public Arts”. *European Journal of Housing Policy*, núm. 5: 39-58.
- Campbell, Kelly. 2005. “Theorizing the Authentic: Identity, Engagement and Public Space”. *Administration and Society*, núm. 336: 688–705.
- Caramés, Ánxela. 2006. “Corpos de produción. Miradas críticas e relatos feministas en torno ós suxeitos sexuais nos espazos públicos Uqui Permui y María Ruido”. *Lectora: revista de dones i textualitat*, núm. 12: 195-200.
- Caramés, Ánxela. 2018. *Alén dos xéneros. Prácticas artísticas feministas en Galicia*. A Coruña: Fundación MARCO.
- Carrillo Castillo, Jesús. 2018. “Sin transición: reescritura de las prácticas conceptuales dentro y fuera del museo. *Art nsición, transición: arte y transición*, 2, 677-688
- Carrillo, Jesús, e Juan Antonio Ramírez. 2004. *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI. Cuadernos de Arte Cátedra*. Madrid: Cátedra
- Carrillo, Jesús, José Díaz Cuyás, Marcel Expósito, Alberto López Cuenca, e Carmen Pardo. (2004) *Desacuerdos I: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona: Arteleku
- Carrión, Fernando. 2015. “La plaza: ¿Un producto en vías de extinción?”. http://works.bepress.com/fernando_carrión/527
- Carter, Erica, James Donald, e Judith Squires. 1993. *Space and place: theories of Identity and Location*. London: Lawrence & Wishart.
- Cartiere, Cameron, e Selly Willis Selly. 2009. *The Practice of Public Art*. Londres: Routledge.
- Cartiere, Cameron. 2010. *Re/placing public art: The role of place specificity in new genre public art*. Saarbrücken: VDM.
- Cartiere, Cameron. 2016. *The Everyday Practice of Public Art: Art, Space, and Social Inclusion*. London and New York: Routledge.
- Caruncho, Ana. 5/03/2020. “Uqui Permui: “Temos moito que avanzar e xuntas, sen dúbida, será máis doado”. *Extradigital*. Consultado en: <https://www.extradigital.es/galicia-uchi-permui-temos-moito-que-avanzar-e-xuntas-sen-dubida-sera-mais-doado/>
- Carvalho Ricardo. 2016. *A cidade social. Impasse. Desenvolvimento. Fragmento*. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa
- Casares, Javier. 2003. “28-12-2002”. *Casares.blog*. <https://www.casares.blog/28-12-2002/>.
- Casares, Nilo. 1999. *Fardel de dissidências. Julio-Sep. 1999*. A Coruña: Fundación Luis Seoane.
- Casares, Nilo. 2010. *Outonarte 2009. Irmos de escaparates*. A Coruña: Concellería de Cultura.

- Castelo Álvarez, Bernardo. 2004. *Ramón Conde. Heros y Thanatos*. A Coruña: Galería Ana Vilaseco.
- Castillo Ruiz, José. 2022. *Los límites del patrimonio cultural*. Madrid: Cátedra.
- Castro, Antón. 1992. “Escultura”. En *Pintores e escultores galegos na expo 92*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Castro, Xosé Antón, e Rosa Olivares. 1999. *Isla de esculturas. Illa da Xunqueira do Lérez*. Pontevedra: Olivares & Asociados.
- Castro, Xosé Antón, Herranz-Pascual e J. Pastor. 2022. “La Isla de Esculturas de Pontevedra (1999-2019): un modelo para recuperar la naturaleza como espacio social y cultural en la ciudad”. *Arte, Individuo y Sociedad*, núm. 34: 445-462.
- Castro, Xosé Antón. 1982. “Las piedras vacilantes en Galicia y el celtismo decimonónico”. *Revista El Museo de Pontevedra*, núm. 36: 479-496.
- Castro, Xosé Antón. 1986. *Dimensións Atlánticas. Doce escultores na rúa*. A Coruña: Concello de A Coruña.
- Castro, Xosé Antón. 1986. *Renovación e avangarda en Galicia (1925-1933): os pensionados da Deputación de Pontevedra. VII Bienal Internacional de Arte de Pontevedra*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- Castro, Xosé Antón. 1987. *Colmeiro*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- Castro, Xosé Antón. 1995. “Giovanni Anselmo”. *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, núm. 117: 28-39.
- Castro, Xosé Antón. 1999. “Elogio del granito: isla de esculturas”. En *Isla de esculturas. Illa da Xunqueira do Lérez*, coordinado por Xosé Antón Castro e Rosa Olivares, 47-90. Pontevedra: Olivares & Asociados.
- Castro, Xosé Antón. 2000. “Robert Morris: el laberinto de Pontevedra”. *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, núm. 165: 31-37.
- Castro, Xosé Antón. 2000. *Francisco Leiro. Recent Sculptures*. New York: Galería Marlborough.
- Castro, Xosé Antón. 2003. *Esculturas. Ramón Conde*. A Coruña: Deputación da Coruña.
- Castro, Xosé Antón. 2003. *Illa das esculturas*. Pontevedra: Deputación Provincial de Pontevedra.
- Castro, Xosé Antón. 2013. “Robert Morris y el presente continuo en la imagen del laberinto de Pontevedra”. *Quintana*, núm.12: 85-97.
- Castro, Xosé Antón. 2014. “Robert Morris y el presente continuo en la imagen del Laberinto de Pontevedra”. *Quintana*, núm. 12: 85-97.
- Castro, Xosé Antón. 2022. *Intervenciones artísticas en el territorio urbano. Un modelo para recuperar la naturaleza como espacio social y cultural en la ciudad: la isla de las esculturas de pontevedra (1999-2019)*. Inédito.

- Castro. 06/11/2009. “A praza da Peregrina converterase no epicentro da arte en acción”. *Uvigo*. <https://www.uvigo.gal/universidade/comunicacion/duvi/praza-peregrina-converterase-epicentro-arte-accion>.
- Castro-Gómez, Santiago, e Ramón Grosfoguel. 2007. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre.
- Cedán, Susana. 2013. *XI Bienal de Lalín "Laxeiro"*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Consellería de Cultura e Xuventude.
- Cendán, Susana, J.J. Fuentes, J.J., e Alberto Ruiz de Samaniego. 2006. *Kaldarte 06. Proxecto de arte público desenvuelto en Caldas de Reis*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Cerviño, Ángel, Alberto González-Alegre, Xosé Manuel Lens, e Carlos Martínez Domínguez. 2016. *Agrupar_desagrupar. Rupturas na representación*. Santiago de Compostela: CGAC.
- Chapela, Xurxo. 2016. *Carballo. Derrubando muros con pintura*. Vigo: Engaiolarte Edicións.
- Charles T. Goodsell. 2003. “The Concept of Public Space and Its Democratic Manifestations” *American Review of Public Administration*, núm. 33 (4): 361-83.
- Chavete Rodríguez, J. e Rozas, M. 1995. *II Bienal de Lalín "Laxeiro"*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Consellería de Cultura e Xuventude.
- Chávez, Brenda. 2/1/2008. “Territorios urbanos protegidos”. *El País*. https://elpais.com/diario/2008/01/02/tendencias/1199228402_850215.html.
- Chillida, Susana. 2003. *Elogio del horizonte: conversaciones con Eduardo Chillida*. Barcelona: Destino.
- Cirugeda, Santiago. 2007. *Situaciones urbanas*. Barcelona: Editorial Tenov.
- Clarke, David, e Bradford, Michael. 1998. “Public and Private Consumption and the City”. *Urban Studies*, núm. 35: 865–88.
- Concellería de Cultura, Educación e Universidade. 2010. “Xacobeo 2010 inaugura ‘Vigo transforma’ coa iniciativa ‘Vasos comunicantes’, que levará a toda a cidade instalacións de arte, ciencia e tecnoloxía». <https://www.xunta.gal/hemeroteca/-/nova/005229/xacobeo-2010-inaugura-vigo-transforma-coa-iniciativa-vasos-comunicantes-que-levara>.
- Concello de Carballo. 2020. “Rexenera Fest. Festival internacional de arte pública”. <https://www.rexenerafest.gal/galer%C3%ADa/2015/>.
- Concello de Carballo. 2021. “Carballo: Ruta bizarra”. *Derrubando Muros*. <https://derrubandomuros.gal/gl/>.
- Concello de Ordes. 2022. “DesOrdes Creativas”. *Concello de Ordes*. <https://concello.ordes.gal/p/desordes-creativas>.
- Concello de Santiago. 2007. *O Roteiro de Creación Contemporánea chega aos composteláns o traballo de 35 artistas*. http://www.santiagodecompostela.gal/hoxe/nova.php?id_nova=2282&lg=ing.

- Concello de Santiago. 2022. "Compostela en negro 2020". *Territorio de mulleres*. <http://tm.santiagodecompostela.gal/es/en-negro-contra-as-violencias/compostela-en-negro-2016>
- Concello de Vigo. 2015-2018. *Vigo, ciudad de color*. Vigo. <https://ciudaddecolor.vigo.org/#about>.
- Conde, Ramón. 2005. *Ramón Conde. Son eu?*. Santiago de Compostela. Xunta de Galicia
- Consellería de Ordenación del Territorio y Obras Públicas. 1984. *Encuentro de escultores en Bayona*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Contenedor de feminismos. 2015. "Sobre nosotras". *Contenedor de feminismos*. <https://contenedordefeminismos.org/es/sobre-nosotras>.
- Cook, Daniel Thomas. 2004. *Métodos cuantitativos y cualitativos*. Madrid: Ediciones Morata, S. L.
- Cook, Daniel Thomas. 2008. *Lived Experiences of Public Consumption: Encounters with Value in Marketplaces on Five Continents*. New York: Palgrave Macmillan.
- Corbato, R. 2016. "La importancia del lugar en la obra de Carlos Rodríguez-Méndez". *Estúdio*, núm. 7 (14). <http://www.marcovigo.com/es/content/carlos-rodriguez-mendez>.
- Correa Corredoira, Xavier. 1986. *Exposición celebrada en el Palacio Municipal de exposiciones Kiosko Alfonso del 3 al 18 de Enero de 1986*. A Coruña. Concello de A Coruña.
- Corredoira, Pilar, e González-Alegre, Alberto. 1988. *VIII Bienal Internacional de Arte de Pontevedra*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- Corredoira, Pilar. 1988. "Proxecto Porriño". En *VIII Bienal Internacional de Arte de Pontevedra II*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- Corredoira, Pilar. 1988. *VIII Bienal Internacional de Arte de Pontevedra. I-II*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- Cortés, José Miguel, Javier García Montes, Manuel Gausa, Iñaki Martínez Antelo, e Glória Picazo. 2008. *En calquera lugar. En ningún lugar*. Vigo: MARCO, Ajuntament de lleida, Centre d'Art la Panera.
- Cortes, José Miguel. 2000. *Contra la arquitectura. La urgencia de (re)pensar la ciudad*. Castellón: Generalitat Valenciana.
- Costas, L., Álvarez, J. L. .31.05.2008. "El Concello gasta 180.000 euros en un busto de Che Guevara de 8 metros". *La Opinión A Coruña*. <https://www.laopinioncoruna.es/coruna/2008/05/31/concello-gasta-180-000-euros-25418310.html>.
- Creus Juan, e Pablo Gallego Picard. 1998. *A terra das mil belezas*. Santiago de Compostela: COAG.

- Creus, Juan, Covadonga Carrasco, Carmen Hermo, Santiago Olmo, e Andrea Serodio. 2021. *Museo (do ermitán) Man*. Santiago de Compostela: CGAG.
- Creus, Juan, e Covadonga Carrasco. 2018. “Casa de Man recuperación”. *Creus Carrasco*. <http://creusecarrasco.blogspot.com/2018/02/casademan-recuperacion.html>.
- Creus, Juan. (2010) “Barrio”. En *A Cidade dos Barrios*, coordinado por Luciano G. Alfaya e Patricia Muñiz, 34-37. A Coruña: Delegación da Coruña, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.
- Crimp, Douglas. 1986. “Serra Public’s Sculpture: Redefining Site Specificity”. En *Serra / sculpture*, editado por Rosalind Krauss, 41-56. Nueva York: MoMA.
- Crowther, Paul. 2003. “Cultural Exclusion, Normativity, and the Definition of Art”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, núm. 61 (2): 121-131.
- Cullen, Gordon. 1971. *The Concise Townscape*. Boston: Architectural Press.
- Cultura Galega. 11/09/2001. “A comarca da Paradanta contará con doce intervencións artísticas na natureza”. *Cultura Galega*. <http://culturagalega.gal/noticia.php?id=1168>.
- Cultura Galega. 2010. “Un museo para a rúa”. *Cultura Galega*. <http://culturagalega.gal/noticia.php?id=16661>.
- Cultura Galega. 6/05/2004. “A III edición do Festival de Novas Tendencias abre hoxe as súas portas en Pontevedra”. *Cultura Galega*. <http://culturagalega.gal/noticia.php?id=4462>.
- Cultura Galega. 10/6/2008. “Alg-a presenta o seu laboratorio de creación nun encontro internacional sobre a danza”. *Culturagalega*. <http://culturagalega.gal/noticia.php?id=12354>.
- Cunha Leal, Joana. 2010. “On the strange place of Public Art in contemporary Art Theory”. On the W@terfront, núm. 16.
- Dapena, Xoan Manuel (coord.). 1988. *Dimensións Atlánticas: esculturas na rúa*. A Coruña: Diputación provincial.
- Dayan, Daniel, e Isabelle Veyrat-Masson. 1997. *Espacios públicos en imágenes*. Barcelona: Gedisa.
- De Llano Neira, Pedro. 2008. *Wrong site. Arte y globalización*. A Coruña: Fundación Luis Seoane.
- Debord, G. 1957. *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional*. Documento Fundacional. Recuperado de <https://sindominio.net/ash/informe.html>.
- Debord, Guy. 2005. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Editorial Pre-Textos.
- Decter, Joshua, e Helmut Draxler. 2014. *Exhibition as Social Intervention. ‘Culture in Action’ 1993*. London: Koenig books.
- Delgado, Manuel. “Arte y espacio público”. *El País (Cataluña)*, 28 de enero de 2002. https://elpais.com/diario/2002/01/28/catalunya/1012183643_850215.html Consultado: 1

de septiembre de 2022.

- Delgado, Manuel. 1999. *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Delgado, Manuel. 2011. *El espacio público como ideología*. Madrid: Los Libros de la Catarata Felshin.
- Derrubando Muros. 2013-2019. *Derrubando Muros con Pintura. Arte urbana de carballo*. <https://derrubandomuros.gal/en/proxecto/>.
- DesordesCreativas. 2009-2019. *Festival*. <http://desordescreativas.com/>
- Deutsche, Rosalyn, e Cara Gendel Ryan. 1984. "The Fine Art of Gentrification". *October*, núm. 31: 91-111.
- Deutsche, Rosalyn, e Cara Gendel Ryan. 2015. "El bello arte de la gentrificación". En *El mercado contra la ciudad: sobre globalización, gentrificación y políticas urbanas*, editado por Obserbatorio Metropolitano, 27-52.
- Deutsche, Rosalyn. 1996. *Evictions: Art and Spatial Politics*. London: MIT Press.
- Deutsche, Rosalyn. 1998. *Evictions. Art and Spatial Politics*. Cambridge: MIT Press.
- Deutsche, Rosalyn. 2007. "Público". Conferencia para el curso: Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea. MACBA. http://www.macba.cat/controller.phppp_action=show_page&pagina_id=33&inst_id=22891&lang=ESP&PHPSESSID=amabm0pfo2sm61nd59an41foc4.
- Deutsche, Rosalyn. 2008. "Agorafobia. Barcelona: MACBA", *Quaderns Portàtils*, núm. 12.
- Díaz, Xosé. 2008. *Sargadelos recuperado. O Laboratorio de Formas 40 anos despois*. A Coruña: Fundación Luis Seoane.
- Díaz, Xosé. 2010. "O factor simbólico. Luís Seoane e o Laboratorio de Formas". *Grial. Revista galega de cultura*, núm. 186, 46–53.
- Diego, Estrella. 2015. *Artes visuales en occidente desde la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- Diego, Lourdes, e Jesús Pedro Llorente. 2013. *Arte en las ciudades: las ciudades en el arte*. Zaragoza: Ediciones Universidad San Jorge .
- Dirección Xeral e Cultura. 1984. *Encontros no espacio*. Santiago: Xunta de Galicia
- Dirección Xeral e Cultura. 1984. *Encontros no espacio: escultores galegos dos oitenta*. Santiago: Xunta de Galicia.
- Disch, Magdalena. 1998. *Giovanni Anselmo*. Lugano: ADV Publishing House.
- Doctor Roncero, Rafael. 2013. *Arte español contemporáneo, 1992-2013*. Madrid: La Fábrica.
- Doherty, Claire. 2009. *Situation. Documents of Contemporary Art*. Londres: Whitechapel Gallery.
- Doherty, Claire. 2015. *Public Art (Now): Out of Time, Out of Place*. Londres: Art/Books.

- Dopico, Montse. 27/06/2014. “On The Road”. *El cultural*. <https://elcultural.com/On-The-Road>.
- Duque, Félix. 2001. *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal.
- Duque, Félix. 2001. *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal.
- Duque, Félix. 2011. “Arte urbano y espacio público”. *Res publica*, núm. 26: 75-93.
- Duque, Félix. 2011. “El espacio público como revitalización de la ciudad”. *Planos de (Inter)sección: materiales para un diálogo entre filosofía y arquitectura*, 68-81.
- Efe. 09/06/2009. “Gabarrón reparte «Las Torres de la Alhambra» por las calles de A Coruña”. *La Voz de Galicia*.
- El Correo Gallego. 2/06/2007. “O CGAC activa “Arte no parque”, a súa programación para o verán”. *El Correo Gallego*. <https://www.elcorreogallego.es/cultura/ecg/cgac-activa-arte-no-parque-sua-programacion-veran/idNoticia-172947/>.
- El Correo Gallego. 7/6/2018. “Las Meninas de Canido entran en las grandes rutas artísticas de la UE”. *El Correo Gallego*. <https://www.elcorreogallego.es/hemeroteca/me-ninas-canido-entran-grandes-rutas-artisticas-ue-HSCG1119842>.
- El Ideal Gallego. 11/6/1976. “Una película sobre la antipsiquiatría”. *El Ideal Gallego*.
- Ergoesfera. 2006. “Injertables”. *Horizonte de sucesos*. *Ergoesfera*. <http://ergosfera.org/blog/?cat=11>.
- Ergosfera. 17/8/2013. “Valadares/ AACC Galiza 2013” *Horizonte de sucesos*. *Ergosfera*. <http://ergosfera.org/blog/?p=3704>.
- Esteban, Iñaki. 2007. *El efecto Guggenheim: del espacio basura al ornamento*. Barcelona: Anagrama.
- Estévez, Xerardo. 2004. “Opinión y práctica en la ciudad histórica”. *Quintana. Revista do Departamento de Historia da Arte*, núm. 3: 25-44.
- ETSA. 2010. *Seis Olladas de Preto, Cuarta Panorámica de Arquitectura Construída na Proximidade*. A Coruña: Universidade da Coruña.
- Europa Press/Santiago. 18 de enero de 2000. “Santiago inaugura la Capitalidad Cultural con una obra de Rivas”. *Diario de Pontevedra (Galicia)*, 24.
- Expósito, Elena (coord.). 2007. *A viaxe. Novas peregrinacións*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Fabeiro, E., e Manuel Fernández-Cid. 2000. *Leiro*. Santiago de Compostela: CGAG; Xunta; IVAM.
- Fabelo Corzo, José Ramón. 2012. *Para una lectura crítica de la filosofía del arte de Arthur C. Danto*. Puebla: BUAP.
- Fandiño, Suso. 2015. “Arte e políticas institucionais do desarrollismo á transición”. *Grial: revista galega de cultura*, núm. 53 (208): 40-47.
- Fanego, Pablo. 2007. *A cidade interpretada*. Santiago de Compostela: Concello de Santiago.

- Fanego, Pablo. 2010. *A cidade interpretada*. Santiago de Compostela: Concello de Santiago.
- Faro de Vigo. 19/05/2015. "El 'dinoseto' temporal de Vigo". *Faro de Vigo*.
<https://www.farodevigo.es/gran-vigo/2015/05/19/dinoseto-temporal-vigo/1243206.html>.
- Faro de Vigo. 2021a. "Así nació el Sireno". *Faro de Vigo*.
<https://mas.farodevigo.es/sireno/debate/>.
- Faro de Vigo. 2021b. "Así nació el Sireno". *Faro de Vigo*.
<https://mas.farodevigo.es/sireno/nacimiento-sireno/>.
- Fernández Arenas, José. 1988. *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Anthropos.
- Fernández Fernández, José Manuel, e Aníbal Puente Ferreras. 2009. "La noción de campo en Kurt Lewin y Pierre Bourdieu: un análisis comparativo". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (Reis)*, núm. 127: 33-53.
- Fernández Herrero, Emilio. 2018. *Origen, evolución y auge del arte urbano. El fenómeno Banksy y otros artistas urbanos*. Madrid: Universidad complutense de Madrid.
- Fernández Martínez, Chus. 2014. *La huella impresa. Textos e imágenes para una historia del arte gallego*. Santiago de Compostela: Alvarellos.
- Fernández Muñoz, Javier. 2013. "Estrategia de intervención en el espacio público. Santiago de Compostela, ciudad histórica", *Urban-2. Territorio, urbanismo, paisaje, sostenibilidad y diseño urbano*. <http://urban-e.aq.upm.es/articulos/ver/estrategia-de-intervenci-n-en-el-espacio-p-blico-santiago-de-compostela-ciudad-hist-rica-/completo>.
- Fernández Quesada, Blanca, Jesús Pedro Lorente. 2009. *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Fernández Rey, Daniel. 2009. *IX Bienal de Lalín "Laxeiro"*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Consellería de Cultura e Xuventude.
- Fernández Rodríguez, Manuel. 2014. *Santiago de Compostela para los peregrinos: Guía secreta*. Santiago de Compostela: Bolanda.
- Fernández, A., Santos, V., Moldes, M., Salgado, C., Calvo, A. 2011. *X Bienal de Lalín "Laxeiro"*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Consellería de Cultura e Xuventude.
- Fernández, Blanca, Lorente, e Jesús Pedro. 2009. *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Fernández-Cid, Miguel e Antón Castro, A. 1986. *VII Bienal Internacional de Arte de Pontevedra*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- Fernández-Cid, Miguel, e Alberto Ruiz de Samaniego. 2004. *Compostela. Rubén Ramos Balsa*. Santiago de Compostela: CGAG.
- Fernández-Cid, Miguel, e Gregory Volk. 2004. *Compostela. Beat Streuli*. Santiago de Compostela: CGAG.
- Fernández-Cid, Miguel, e Guillermo Solana. 2004. *Compostela. Peter Wüthrich*. Santiago de Compostela: CGAG.

- Fernández-Cid, Miguel, e Jaume Vidal Oliveras. 2004. *Compostela. Humberto Rivas*. Santiago de Compostela: CGAG.
- Fernández-Cid, Miguel, e Santiago Olmo. 2004. *Compostela. Roland Fischer*. Santiago de Compostela: CGAG.
- Fernández-Cid, Miguel, Miró, Neus. 2004. *Compostela. Montserrat Soto*. Santiago de Compostela: CGAG.
- Fernández-Cid, Miguel, Sally. O'Reilly, 2004. *Compostela. Lars Arrhenius*. Santiago de Compostela: CGAG.
- Fernández-Cid, Miguel. 1987. *Visiones del mar, el agua, los puertos*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- Fernández-Cid, Miguel. 1987. *Colmeiro, Picasso*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- Fernández-Cid, Miguel. 1987. *Proyecto pintura gallega de los 80: inicio de colección*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- Fernández-Cid, Miguel., González Alegre, A. 1999. *IV Bienal de Lalín "Laxeiro"*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Consellería de Cultura e Xuventude.
- Fernández-Lomana, M. A. y Salas, R. 1995. *Arte y espacio público. II Simposio de Arte en la Calle*. Santa Cruz de Tenerife: Universidad Internacional Menéndez Pelayo.
- Ferrando Colóm, Bartolomé. 2000. *La mirada móvil: a favor de un arte intermedia*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Ferrell, Jeff. 1996. *Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality*. Boston: Northeastern University Press.
- Ferry, Jean-Marc, e Dominique Wolton. 1998. *El nuevo espacio público*. Barcelona: Gedisa.
- Figueroa, Clara. 2017 "A pegada do DesOrdes Creativas". *El Salto*, núm.5: 56-61.
<https://www.elsaltodiario.com/arte-urbano/a-pegada-do-desordes-creativas>
- Figueroa, Clara. 2017. "A pegada do Desordes Creativas", *O Salto Galiza*, núm. 5: 56-61.
- Fischer, Ernst. 2001. *La necesidad del arte*. Barcelona: Ediciones Península.
- Fisher, Gustave-Nicolas. 1992. *Psychologie sociale de l'espace*. Toulouse: Privat. Business School Press.
- Foster, Hall. 1985. *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- Foster, Hall. 2001. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Foster, Stephen. 2000. "Isla de Esculturas". *Art Notes*, núm. 269: 13-15.
- Fraga Canosa, María Cristina, Raimundo Otero-Enríquez, e Alberto Rodríguez Barcón. 2018. "El arte espontáneo en la calle como herramienta de regeneración urbana y participación vecinal: el proyecto cultural de Las Meninas en el barrio de Canido (Ferrol)". *Arte y Ciudad*, núm. 14: 115-144.

- Fraga Canosa, María Cristina. 2015. *El barrio de Canido y Las Meninas: construyendo un proceso urbanístico de participación ciudadana* [Trabajo Fin de Grado]. Universidade da Coruña. A Coruña.
- Francés, Fernando. 2001. “La obra específica para el espacio público”. *Arte y Parte*, núm. 35: 46-53.
- Frazen, Brigitte, Kasper König, e Carina Plath. 2007. *Skulptur projekte Münster*. Colonia: Walther König.
- Freire, Juan. 2008. “Praza efémera: Cidade e espazos públicos en Pontevedra”. *Blog de Juan Freire*. <https://juanfreire.com/praza-efmera-ci/>.
- Freire, Juan. 2009. “Cultura digital en la ciudad contemporánea: nuevas identidades, nuevos espacios públicos”. pp. 155-165. En *Piensa Madrid / Think Madrid*, coordinado por Ariadna Cantís e Andrés Jaque, 155-165. Madrid: La Casa Encendida.
- Freire, Juan. 2010. “Coñecer a cidade dende as rúas: cidade real vs. Cidade oficial”. En *A Cidade dos Barrios*, coordinado por Luciano G. Alfaya e Patricia Muñiz, 22-28. A Coruña: Delegación da Coruña, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.
- Freire, Juan. 26/09/2008. “Praza efémera: Cidade e espazos públicos» en Pontevedra”. *Juan Freire*. Consultar en: <http://juanfreire.com/praza-efmera-ci/>
- Freire, Juan. 27/06/2006. “Injertables: apariciones víricas de uso público adulterado (una revolución urbana silenciosa llega a Coruña)”. *Nómada*. https://nomada.blogs.com/jfreire/2006/06/injertables_ap.html
- Frey, Burno. 2003. *Arts & Economics*. Berlin: Springer.
- Fuchs, Rudi. 1986. *Richard Long*. Thames & Hudson. Londres.
- Fuentes, Juan José. 2006. *Kaldarte IX Edición*. Caldas de Reis: Xunta de Galicia
- Fuentes, Juan José. 2007. *Kaldarte X Edición*. Caldas de Reis: Xunta de Galicia
- Fundación Cidade da Cultura. 2011. *Inside*. Santiago de Compostela: Fundación Cidade da Cultura.
- Gadamer, Hans-Georg. 1999. *Verdad y método*. Salamanca: Editorial Sígueme.
- Galería Vgo. 1999. *Francisco Leiro*. Vigo: Galería Vgo.
- Gallego Esperanza, María. 1996. *La escultura pública en Pontevedra*. Pontevedra: Deputación Provincial.
- Galofaro, Luca. 2003. *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Galovart, Eduardo. 2014. “Vigo 1960-1989”. *Vigopedia*. Consultar en: <https://vigopedia.com/>.
- Galván García, Valentín. 2009. “Los acontecimientos de mayo del 68 y la lucha antipsiquiátrica”. *HAOL*, 19, 177-17.
- Gamoneda, Antonio, José Manuel García Iglesias. 2005. *Silveiro Rivas. Esculturas*. A Coruña: Caixanova.

- Gamoneda, Antonio. 1981. *Silveiro Rivas. Cuadernos de arte gallego*. A Coruña: Editorial Atlántico.
- Ganzeboom. 1982. "Explaining differential participation in high-culture activities- a conforntation of information processing and status seeking theories". En *Theoretical model and empirics analyses*, editado por W. Raub, 186-205. Ultrech: E. S. Publications.
- García Cuentas, Óscar. 2012. *Arte, espacio público y comunicación urbana: de la intervención quirúrgica a la activación interna*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- García Guatas, Manuel. 2012. "El arte público, reflejo de la transición política de España". *On the waterfront*, núm. 21: 41-62.
- García, Beatriz. 2004. "Cultural Policy and Urban Regeneration in Western European Cities: Lessons from Experience, Prospects for the Future", *Local Economy*, núm. 19 (4).
- García, Graciela. 2015. *Arte outsider. La pulsión creativa al desnudo*. Barcelona: Sans Soleil.
- Garrido Moreno, Antonio. 2000. *Escultura gallega contemporánea. La cerámica como punto de partida*. Lugo: Deputación Provincial.
- Garrido, Antonio. 1995. *O muro. Correa Corredoira*. A Coruña. Pardo Bazán Galería de Arte.
- Gehl, Jan. 2011. *Life Between Buildings*. Washington: Island Press.
- Giner Cordero, Ester, e Carlota Santabárbara Morera. 2017. "La musealización del arte urbano. Límites y controversia". *Conservación de arte contemporáneo: 18ª jornada*, 157-165. https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/18_jornada_conservacion.pdf
- Goffman, Erving. 1979. *Relaciones en Público. Microestudios de Orden Público*. Madrid: Alianza.
- Golledge, Reginald. G., e Robert J. Stimson. 1987. *Analytical Bahavioral Geography*. London: Croom Helm.
- Gombrich, Ernst. 1995. *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*. Londres: Phaidon.
- Gómez Aguilera, Fernando. 2004. "Arte, ciudadanía y espacio público". *On the W@terfront*, núm. 5.
- Gómez, Pedro Pablo. 2014. *Arte y estética en la encrucijada descolonial II*. Buenos Aires: Del Signo.
- Gonçalves Siebra, Lúcia Maria. 2012. *Percepção da arte pública da cidade de Barcelona e seus significados simbólicos* [Tese doutoral]. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Gonzales Obando, Diana. 19/06/2020. "Cristóbal Colón, de héroe civilizador a genocida: ¿Cuál es la historia de su estatua en Lima?". *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/cristobal-colon-de-heroe-civilizador-a-genocida-las-protestas-contrasus-estatuas-y-la-historia-del-monumento-en-lima-noticia/>.

- González Pérez, Jesús M., e Alejandro López González. 2003 “La dinámica demográfica y el planeamiento urbano en Vigo desde 1960. Impacto del proceso de industrialización desarrollista”. *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, núm. 23: 163-185.
- González Alfaya, Luciano, e Patricia Muñiz Núñez. 2009. *Habitaes: Os lugares dos Cidadáns*. A Coruña: COAG.
- González Ortiz, Humberto. 2011. “La investigación en arquitectura ¿Hacia dónde debemos enfocarla?”. *Ciencia Ergo Sum*, núm. 18 (1): 70-78.
- González Santiago, Bernice. 2012 *El Modelo Barcelona de Espacio Público y Diseño Urbano. Arte público y espacio público: un análisis morfológico*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- González, Ania, e Víctor E. Pérez Viqueira. 2013 “treinta energúmenos gritando. 15 años de creación independiente en Galicia” 162-194. En *Canales alternativos de creación. Una aproximación histórica*, editado por Miguel Anxo Rodríguez, e Daniel L. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- González, Paula. 2019. “Rita Rodríguez experimenta en el MARCO la relación del ser humano con el entorno”. *El País*.
https://elpais.com/diario/2006/12/20/galicia/1166613500_850215.html.
- González-Alegre, Alberto. (coord.) 1996. *Os paseos de Euclides. 24ª Bienal de Arte de Pontevedra*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- González-Alegre, Alberto. 1994. *XXIII Bienal de Arte Pontevedra'90*. Pontevedra: Deputación Provincial de Pontevedra.
- Gooding, Mel. 1998. *Public: Art: Space*. London: Merrill Holberton Publishers.
- Goyarrola, Erika. 2014. “Arquitectura y resistencia. Nicolás Combarro”. *Eu-topías: revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, núm.7: 143-145.
- Graffiti. 2017. “Malakkai”. *El Rincón de las Boquillas*.
<https://www.elrincondelasboquillas.com/malakkai/>
- Grandío, Pablo. 2019. “Entrevista a Paco Vázquez”. *Quincemil*.
<https://www.elespanol.com/quincemil/articulos/actualidad/entrevista-a-paco-vazquez-coruna-es-un-silicon-valley-de-la-moda>.
- Greenberg, Clement. 1979. *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Greenhills, C. 2008. *Public art*. New Jersey: Dingles.
- Groth, Miles. 2018. “Arte y vacío: espacio y lugar en Heidegger y Chillida”. *Thémata*, núm. 57: 291-321.
- Guarriarán, Ricardo. 2012. *Un canto e una luz na noite. Asociacionismo cultural en Galicia (1961-1975)*. Consello da Cultura Galega: Santiago de Compostela.
- Guasch, Anna Maria. 2001. *El arte último del siglo XX. Del posmodernismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma.

- Guasch, Anna Maria. 2005. “Los lugares de la memoria. El arte de archivar y recordar”. *Revista internacional d'Art*, núm. 5: 157-183.
- Guash, Anna Maria, e Joseba Zulaika. 2007. *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid: Akal
- Guattari, Félix. 1990. *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-textos.
- Guerra Lage, María Cecilia. 2009. “Intervenciones urbanas en la ciudad global. El caso del stencil en Buenos Aires (2000-2007)”. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, núm. 7 (1): 355-374.
- Gutierrez Juárez, Eduardo. 2017. *El papel del espacio colectivo dentro de los procesos de regeneración urbana*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Habermas, Jürgen. 1981. *Hitoria y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Habermas, Jürgen. 1989. *The structural transformation of the public sphere: an inquiry into a category of bourgeois society*. Cambridge: MIT Press.
- Haddad, Marie El. 2017. *Barcelona: Small-Scale Public Spaces*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Hagtvedt, Henrik, Vanessa M. Patrick, e Reidar Hagtvedt. 2008. *The perception and evaluation of visual art. Empirical studies of the arts*, núm. 26(2): 197-218.
- Hall, Edward. T. 2005. *La dimensión oculta*. Madrid: Siglo XXI.
- Hall, Peter. 2009. “Geography and planning: a new version of an old history”. *New Geographies*, núm. 1: 146-154.
- Hall, Tim, e Ian Robertson. 2001. “Public art and urban regeneration: Advocacy, claims and critical debates”. *Landscape Research*, núm. 26 (1): 5-26.
- Hall, Tim, e S. Smith. 2005. “Public art in the city: Meanings, values, attitudes and roles”. En *Cultures and settlements: Advances in art and urban futures*, editado por M. Miles e Tim Hall, 175-179. Bristol: Intellect.
- Harper, Glen, e Twylene Moyer. 2008. *Landscape for Art. Contemporary Sculpture Parks*. Whashington: University of Whashington Press.
- Harris, Jonathan. 2016. *Los globalistas utópicos. Artistas de la revolución mundial. 1919-2009*. Madrid: Akal.
- Hauser, Arnold. 1955. *Storia sociale dell'arte*. Turín: Einaudi.
- Heidegger, Martin. 1951. *El ser y el tiempo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, Martin. 2003. *Ser y Tiempo*. Madrid: Trotta.
- Heidegger, Martin. 2015. *Construir Habitar Pensar = Bauen Wohnen Denken*. Madrid: La Oficina.
- Hermida, Eduardo. 2011. *Las meninas de Canido*. A Coruña: Deputación da Coruña.
- Hermida, Eduardo. 2014. *Meninas de Canido: arte y barrio*. A Coruña: Bululú.

- Hermo Sánchez, Carmen, e Andrea Serodio Domínguez. 2020. “Museo Man de Camelle: dinamizador turístico da Costa da Morte”. *Journal of Tourism and Heritage Research* (2020), nnúm. 4 (3): 199-227.
- Hermo, Víctor. 2014. *Posta en valor do porto pesqueiro de Camelle: MAN, Mar, Arte e Natureza*. Camariñas: Concello de Camariñas.
- Hernández, Jesús, Antón Castro e Susana Cendán. 2001. *V Bienal de Lalín "Laxeiro"*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Consellería de Cultura e Xuventude.
- Herreros, Juan, e Antoni Muntadas. 2004. “Desvelar lo público”. *Circo*, núm. 123: 1-15.
- Hope, Sophie. 2001. “A arte pública como estado mental”. En *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, coordinado por Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte e Marcel Expósito, 27-33. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Horra, Araceli de la. 2002. *I jornadas sobre arte público*. Vitoria-Gasteiz: Argiratzaille.
- <https://kamelmennour.com/artists/latifa-echakhch>.
- Hubbard, Philip. 1996. “Convicting interpretations of architecture: an empirical investigation”. *Journal of Environmental Psychology*, núm. 16: 75-92.
- Hutchinson, Mark. 2002. “Four stages of Public Art.” *Thir Text*, núm. 16 (4): 329-438.
- Iglesia Pérez, Manuel de la. de 2010. “A cidade dos barrios”. En *A Cidade dos Barrios*, coordinado por Luciano G. Alfaya e Patricia Muñiz, 6-8. A Coruña: Delegación da Coruña, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.
- Iglesias. 11/05/2010. “Compostela Skate aspira a ser el festival de cultura urbana del noroeste peninsular”. *El Correo Gallego*. <https://www.elcorreogallego.es/santiago/ecg/compostela-skate-aspira-a-ser-el-festival-de-cultura-urbana-del-noroeste-peninsular/idEdicion-2010-05-11/idNoticia-545758>.
- Innerarity, Daniel. 2006. *El nuevo espacio público*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Innerarity, Daniel. 2006. *El nuevo espacio público*. Madrid: Espasa-Calpe.
- J.A.X. 11 de enero 1978. “Silverio Rivas expone esculturas en la nueva sala de la Caja”. *Faro de Vigo*, p. 17.
- Jacobs, Jane. 2011. *Muerte y vida en las grandes ciudades*. Madrid: Capita Swing.
- Jacobs, Mary Jane, Michael Brenson, e Eva M. Olson. 1995. *Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago*. Seattle: Bay Press.
- Jameson, Frederic. 1996. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta.
- Jameson, Frederic. 2012. *El posmodernismo*. Madrid: Abada.
- Januchta-Szostak, Anna. 2010. “The role of public visual art in urban space recognition”. *Cognitive maps. IntechOpen*.
- Jarque, Fietta. 30/ 3/ 1996. “Vito Acconci, un artista que reniega del arte”, *El País*.

- Jia, Olivia. 6/7/2020. "What Constitutes an "Appropriate Monument"? Philadelphians Have a Few Ideas". Hiperallergic. <https://hyperallergic.com/574833/monument-lab-book-philadelphia/>
- Jones, John Cristopher. 1985. *Diseñar el diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Juan Miguel González Fernández. 1998. "Poder municipal y grupos sociales en Vigo en el ocaso del Antiguo Régimen". *Castrelos: revista do Museo Municipal "Quiñones de León"*, 11, 1998, 235-262.
- Kaldarte. 1998-2019. "Historia". *Kaldarte*. <http://www.kaldarte.com/historia/>.
- Kamel Mennour. 2022. "Latifa Echakhch". *Kamel Mennour*.
- Kastner, Jeffrey. (ed.) 1999. *Land Art & Enviromental Art*. Londres: Phaidon.
- Keral, Dani. 28/8/2018. "Las Meninas que resucitaron Ferrol y (quizá) trajeron a Banksy" *Yorokubu*. <https://www.yorokubu.es/meninas-de-canido/>.
- Kestes, Grant H. 2011. *The one contemporary art and the many in a global context*. Durham: Duke University Press.
- Klaus Patel, Kiran. (ed.) 2013. *The cultural politics of Europe. European capitals of culture and European Union since 1980*. New York: Routledge.
- Koolhaas, Rem. 2006. *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Korosec-Serfaty, Po. 1976. *Appropriation of space. Proceeding of the Strasbourg Conference*. Strasbourg- Lovaine La Neuve: CIACO.
- Krause Knight, Cher, e Harriet F. Senie. 2016. *A companion to public art*. Hoboken: John Wiley & Sons.
- Krause Knight, Cher, e Harriet F. Senie. 2018. *Museums and Public Art?*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Krause Knight, Cher. 2008. *Public Art: Theory, Practice and Populism*. Hoboken: John Wiley & Sons.
- Krauss, Rosalind E. 1985. "La escultura en el campo expandido". En *La postmodernidad*, editado por Hal Foster, 59-74. Barcelona: Kairós.
- Krauss, Rosalind E. 1996. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Krauss, Rosalind E. 2002 *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal.
- Krauss, Rosalind. 2008. "La escultura en el campo expandido". En *La posmodernidad*, editado por Hal Foster, 59-74. Barcelona: Kairos.
- Kwon, Miwon. 2002. *One place after another. Site-specific art and locational identity*. Cambridge: MIT Press.
- La Voz de Galicia. 09/07/2008. "La estatua del Che amanece con pintadas". *La Voz de Galicia*.
- La Voz de Galicia. 11/6/1976. "Psiquiatría. Polémica mesa Redonda". *La Voz de Galicia*.

- La Voz de Galicia. 12/8/1986. “Artistas gallegos reclaman de algún ayuntamiento un monte para convertirlo en museo de escultura ao aire libre”. *La Voz de Galicia*.
- La Voz de Galicia. 12/8/1986. “Obras de acondicionamento en la Alameda del Concejo”. *La Voz de Galicia*.
- La Voz de Galicia. 13/4/1976. “La curiosa experiencia de A Carón en el Psiquiátrico de Conxo”. *La Voz de Galicia*.
- La Voz de Galicia. 15/10/1985. “Nombres propios”. *La Voz de Galicia*.
- La Voz de Galicia. 16/4/1983. “Museo de escultura al aire libre, en un parque de Orense”. *La Voz de Galicia*.
- La Voz de Galicia. 18/8/1985. “El Museo de escultura al aire libre”. *La Voz de Galicia*.
- La Voz de Galicia. 19/3/1981. “Camelle: 22 años albergando el Museo del Alemán”. *La Voz de Galicia*.
- La Voz de Galicia. 2/10/1984. “El Ayuntamiento de desentendiéndose del museo de escultura de la Alameda”. *La Voz de Galicia*.
- La Voz de Galicia. 21/10/1987. “Propuesta para que las esculturas de A Quintana se queden en Galicia”. *La Voz de Galicia*.
- La Voz de Galicia. 22/08/2008. “El Concello de Oleiros instala dos nuevas cámaras ante el Che”. *La Voz de Galicia*.
- La Voz de Galicia. 24/07/1987. “Marqués de Magallanes propone crear un museo al aire libre de escultura”. *La Voz de Galicia*.
- La Voz de Galicia. 25/10/1986. “El Ayuntamiento debe más de un millón a los escultores comprometidos en el Museo al aire libre en la Alameda”. *La Voz de Galicia*.
- La Voz de Galicia. 29/11/1985. “Las obras del Posío, adjudicadas hace quince días, no han comenzado”. *La Voz de Galicia*.
- La Voz de Galicia. 4/9/2011. “Disparos de advertencia, en el punto de mira”. *La Voz de Galicia*.
- La Voz de Galicia. 5/9/2011. “El proyecto artístico, un disparo de advertencia, busca ayudas para una nueva edición”. *La Voz de Galicia*.
- La Voz de Galicia. 6/4/1979. “Experiencia audiovisual en la Plaza de María Pita”. *La Voz de Galicia*.
- La Voz de Galicia. 7/5/1983. “Autoexclusión de Ignacio Basallo do Museo de Escultura da Alameda”. *La Voz de Galicia*.
- Lacy, Susan. (ed.). 1995. *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press.
- Lacy, Susan. 2010. *Leaving Art. Writings on Performance, Politics, and Publics, 1974–2007*. Seattle: Duke University Press.
- Laddaga, Reinaldo. 2006. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

- Lage, Xesús, Marta Gómez Ocampo, e Antón Losada. 2012. “La política cultural en la comunidad autónoma gallega: de la dependencia a la autonomía”. *RIPS*, núm. 11 (3): 115-148.
- Laiglesia, J. F. de, Castro, Antón. 1993. *I Bienal de Lalín "Laxeiro"*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Consellería de Cultura e Xuventude.
- Lamas Crego, Santiago. 2004. “Graffittis”. *XIV Xornadas. Psiquiatría, Psicoanálise e Literatura. O Retorno*, 219-244.
- Lecea, Ignacio de. 2004. “Arte público, ciudad y memoria”. *On the waterfront*, núm. 5: 5-17.
- Ledo, Agar, e Anxo Rabuñal. 2017. *Ánxel Huete. Unha revisión crítica*. Vigo: MARCO.
- Lefebvre, Henry. 1974. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.
- Lefebvre, Henry. 2017. *El derecho a la ciudad*. Madrid: Capitán Swing.
- Lerner, Jaime. 2004. *Acupuntura urbana*. Barcelona: IAAC.
- Levine, Caroline. 2002. “The paradox of public art: democratic space, the avant-garde, and Richard Serra’s Tilted Arc”. *Philosophy and Geography*, núm. 5(1): 51-68.
- Levitas, Ruth. 1990. *The Concept of Utopia*. New York: Philip Allan.
- Lewin, Kurt. 1939. “Field theory and experiment in social psychology: Concepts and methods”. *American Journal of Sociology*, núm. 44: 868-896.
- Lewin, Kurt. 1942. “Field theory of learning”. *Yearbook of the National Society for the Study of Education*, núm. 41: 215-242.
- Lewin, Kurt. 1946. “Action research and minority problems”. En *Resolving Social Conflict*, editado por Gertrude Weis Lewin. London, Harper & Row.
- Linheira, Jorge. 2018. *La cultura como reserva india: Treinta y seis años de políticas*. Libros.com
- Lipovetsky, Gilles. 1986 *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- Lippard, Lucy. 2004. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- Liscia, Valentina di. 15/7/2020. “Statue of Black Lives Matter Activist Replaces Toppled Monument of Enslaver”. *Hyperallergic*. <https://hyperallergic.com/576935/marc-quinn-jen-reid-statue-bristol/>.
- Llano Neira, Pedro de. 2015. “La galería Claire Copley y los intercambios entre Norteamérica y Europa en el tiempo del arte conceptual (1973-1977)”. *Quintana*, núm. 14: 159-186.
- Loonin, Meryl. 2014. *Public art*. Detroit: Lucent Books.
- López Abel, Daniel, e Miguel Anxo Rodríguez González. (eds.) 2013. *Canles alternativos de creación. Una aproximación histórica*. Santiago de Compostela: Baleiro. Canles de producción.
- López Cuenca, Rogelio y Jorge Ribalta. “¿Por qué lo llaman ‘arte público’ cuando quieren

- decir ‘monumento’?”. *El País (Babelia)*, 30 de abril de 2021.
<https://elpais.com/babelia/2021-04-30/por-que-lo-llaman-arte-publico-cuando-quieren-decir-monumento.html> Consultado: 1 de septiembre de 2022.
- López Estrada, Raúl Eduardo, e Jean-Pierre Deslauriers. 2011. “La entrevista cualitativa como técnica para la investigación en Trabajo Social”. *Margen*, núm. 61: 1-18.
- López Silvestre, Federico. (ed.) 2007. *Paseantes, viaxeiros e paisaxes*. Santiago de Compostela: CGAC.
- López Tarrío, Eva. 2010. *La Isla de Esculturas de Pontevedra: un modelo integrado de arte y naturaleza*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- López-Peláez, José Manuel, Jorge Figueira, Telmo Cruz, e Joao Costa Ribeiro. 2011. *Metagénesix. Nova/Nueva arquitectura de Galicia*. Ourense: Difusora.
- Lorente Lorente, Jesús Pedro. 2018. *Arte público y museos en distritos culturales*. Gijón: Trea.
- Lores. 2014. “O escultor dos cabalos”. *Max Estrella*, núm. 24: 2-3.
- Losada González, Martín. 2020. *Espacio laberinto. La manipulación del recuerdo y la alegoría* [Trabajo de fin de grao]. A Coruña: Universidade da Coruña.
- Luger, Jason, e Julie Ren. 2007. *Art and the City, Worlding the Discussion through a Critical Artscape*. Londres: Routledge.
- Luque Rodrigo, Laura. 2016. “Arte relacional en la calle. Casos de conservación”. *Ge-conservación*, núm. 10: 117-125.
- Lyall, Sutherland. 1991. *Landscape. Diseño del espacio público. Parques, plazas, jardines*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lynch, Kevin. 1984. *La imagen de la ciudad*. Ciudad de México: Gustavo Gili.
- Lyotard, Jean-François. 2006. *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- MacNeill, Kate. 2012. “Narratives of Public art”. *Public Art Dialogue*, núm. 2 (1): 1-2.
- Madanipour, Ali. 1996. *Design of urban space: An inquiry into a socio-spatial process*. New York: Wiley.
- Maderuelo, Javier. (coord.) 2006. *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada, 2006.
- Maderuelo, Javier. 1990. *Arte Público, Naturaleza y Ciudad*. Lanzarote: Fundación César Manrique.
- Maderuelo, Javier. 1990. *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid: Mondadori.
- Maderuelo, Javier. 1993. “Significado y carácter del espacio urbano en la posmodernidad”, en *La modernidad como estética. Selección de actas del XII Congreso Internacional de Estética*. Madrid: Instituto de Estética y Teoría de las Artes.
- Maderuelo, Javier. 1994. *Arte público*. Huesca: Diputación de Huesca.
- Maderuelo, Javier. 1994. *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Maderuelo, Javier. 1995. “Cuatro modelos de recuperación de la obra de arte público”. En

- Arte y espacio público: II simposio de arte en la calle*, editado por Miguel Ángel Fernández-Lomana y Ramón Salas, 53-69. Santa Cruz de Tenerife: Universidad Internacional Menéndez Pelayo.
- Maderuelo, Javier. 1996. *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*. Madrid: Fundación César Manrique.
- Maderuelo, Javier. 2000. *Arte Público. Actas del V Curso Arte y Naturaleza*. Huesca: Diputación de Huesca.
- Maderuelo, Javier. 2001. “El arte de hacer ciudad”. En *Arte público: naturaleza y ciudad*, editado por Javier Maderuelo, 15-52. Taro de Tahiche: Fundación César Manrique.
- Maderuelo, Javier. 2008. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Akal.
- Maderuelo, Javier. 2012. *Caminos de la escultura contemporánea*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Maderuelo, Javier. Argila, M. L. (eds) 2001. *Poéticas del lugar. Arte público en España*. Lanzarote: Fundación Cesar Manrique.
- Mallonee, Laura C. 24/7/2015. “Soviet Symbols Going Up and Coming Down”. *Hyperallergic*. <https://hyperallergic.com/224524/soviet-symbols-going-up-and-coming-down/>.
- Marchán Fiz, Simón. 2011. “O monumento: evanescencia dos referentes e fraxilidade simbólica”. En *Arte+ espazo público*, editado por María Luisa Sobrino Manzanares e Natalia Poncela López. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Marchioni, Marco. 1999. *Comunidad, participación y desarrollo. Teoría y metodología de la intervención comunitaria*. Madrid: Popular.
- Marín Yrigaray, Aida. 2017. *Arte y naturaleza: Jardines de escultura en España (1980-2010)*. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.
- Mariño, Diego. 25/02/2016. “El Dinoseito, la escultura inesperada que ya es el rey del 'selfie' en Vigo”. *La Información*. https://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/el-dinoseito-la-escultura-inesperada-que-ya-es-el-rey-del-selfie-en-vigo_uxwoouvhnfaoajzxpur3n4/.
- Marques de Oliveira Pinto, Ana Júlia. 2015. *Coesão urbana: o papel das redes de espaço público*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Marsh, William M. 1994. *Landscape Planning. Environmental Applications*. New York: John Wiley and Sons.
- Martínez, Guillem. 2012. *Ct o la cultura de la Transición*. Barcelona: Debolsillo.
- Martínez, Jordi. 2011. “Metodologías de la investigación cualitativa”. *Silogismo más que conceptos*, núm. 8 (1): 27-38.
- Marzo, Jorge Luis. 2017. “Definiendo la in-dependencia del productor artístico: de la transición a la actualidad”. En *Producción artística en tiempos de precariado laboral*, editado por

- Juan Vicente Aliaga e Carmen Navarrete, 41-67. Madrid: Tierradenadie Ediciones.
- Marzo, José Luis y Patricia Mayayo. 2015. *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra.
- Masdearte 2010. *MUAU: las dinámicas del arte urbano en A Coruña*. <http://masdearte.com/muau-las-dinamicas-del-arte-urbano-en-a-coruna/>.
- Mata Delgado, Ana Lizeth. 2016. “Entre la teoría de la restauración y el arte urbano, una paradoja disciplinar”. *Ge-conservación*, núm. 10: 126-134.
- Matarasso, François. 1996. *Defining values. Evaluating arts programmes*. Stroud: Comedia.
- Matarasso, François. 1997. *Use or ornament? The social impact of participation in the arts*. Stroud: Comedia.
- Matos Romero, Gregoria. 2008. *Intervenciones artísticas en “espacios naturales”: España (1970-2006)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Mayayo, Patricia, e Juan Vicente Aliaga. 2013. *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madrid: This Side Up.
- Meier, Allison. 1/8/2016. “Discover NYC’s Over 1,000 Public Artworks with a New Interactive Map”. *Hyperallergic*. <https://hyperallergic.com/315004/discover-nycs-over-1000-public-artworks-with-a-new-interactive-map/>.
- Méndez, A. 25 de julio 2010. “Homenaje al esfuerzo colectivo y la luz de la ría”. *Faro de Vigo* (Vigo), 3.
- Merlau-Ponty, Maurice. 1964. *Signos*. Barcelona: Seix Barral.
- Meschede, Sören, e Fran Quiroga. 2021. *Mutaciones en el espacio público*. Bartlebooth & Concomitantes.
- Mignolo, Walter. 2000. *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*. New Jersey: Princeton University Press.
- Mignolo, Walter. 2007. “Delinking”, *Cultural Studies*, núm. 21(2): 449-514. <http://dx.doi.org/10.1080/09502380601162647>.
- Mignolo, Walter. 2013. “En Guatemala, Sobre (De)Colonialidad En Ciudad De La Imaginación”. <http://waltermignolo.com/tag/guatemala/>.
- Miles, Malcolm. 1997. *Art, space and the city: Public art and urban futures*. London: Routledge.
- Miller, Toby e George Yúdice. 2004. *Política cultural*. Barcelona: Gedida.
- Miller, Toby. 2007. *Cultural Citizenship: Cosmopolitanism, Consumerism and Television in a Neoliberal Age*. Philadelphia: Temple University Press.
- Mitchell, W. J. Thomas. (ed.) 1992. *Art and the Public Sphere*. Chicago: The University Press.
- Molina, Berio. 2008b. “Proyecto Laboratorio Alg-a”. *Alg-a*. <http://www.alg-a.org/>.
- Molinuevo, Jose Luis. (ed.) 1996. *¿Deshumanización del arte?*. Salamanca: Servicio Bibliográfico de la Universidad de Salamanca.

- Molinuevo, Jose Luis. 1998. *El espacio político del arte. Arte e historia en Heidegger*. Madrid: Tecnos.
- Morris, Robert. 1993. *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*. The MIT Press. Massachusetts.
- Morris, Robert. 2000. *From Mnemosyne to Clio: The Mirror to the Labyrinth*. Lyon: Musée d'art contemporain.
- Moure, Gloria. (dir.) 2001. *Configuraciones urbanas*. Barcelona: Polígrafa.
- Moure, Gloria. 2014. *On the road: [catálogo de la exposición]*. Santiago de Compostela: Axencia Turismo de Galicia.
- Mulkay, Kevin, e Richard Swaim. (eds.) 1982. *Public Policy an the Arts*. Boulder Colorado: Westview Press.
- Mumford, Edward. 2000. *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*. Massachusetts: MIT Press.
- Mumford, Lewis. 1964. "La ciudad en la historia". *Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales* 3, núm.1: 183-187.
- Mumford, Lewis. 2018. *La cultura de las ciudades*. Logroño: Pepitas de calabaza.
- Muñoz, Francesc. 2008. *Urbanalización. Paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Navarrete, Carmen e Juan Vicente Aliaga (eds.). 2017. *Producción artística en tiempos de precariado laboral*. Madrid: Tierradenadie Ediciones.
- Neo Club Press 2/03/2011. "Estatua del Che Guevara sería desmontada en Oleiros". *Neo Club Press*. <https://web.archive.org/web/20111210025335/http://www.neoclubpress.com/ultimo-minuto/europa/838-estatua-del-che-guevara-seria-desmontada-en-oleiros.html>.
- Nieto Guimarães Pimentel, J. 2005. *Los cambios sufridos en la escultura del siglo XX: El lenguaje, el cuerpo, el espacio y el tiempo, ante nuevos abordajes*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Nieuwenhuys, Constant. 2016. *Constant: New Babylon*. Berlín: Hatje Cantz Verlag.
- Nogué, Joan. (ed.). 2007. *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Nogueira, Carme. (dir.), Expósito, E., Segade, M. (coords.) 2008. *Nos camiños A trama rururbana*. Santiago de Compostela: CGAC.
- Nogueira, Carme. 2008. *Nos Camiños*. Santiago de Compostela: CGAC.
- Nogueira, Carme. 2012. *Refuxios. Carme Nogueira*. Santiago de Compostela: Uquicebra.
- Nogueira, Carme. 2014. *Contenedor de Feminismos*. <https://www.cntxt.org/content/contenedor-de-feminismos>.
- Nogueira, Carme. 2014a. *El proyecto. Travesía de vigo_ galería adhoc*. <https://www.cntxt.org/content/el-proyecto>.
- Nogueira, Carme. 2014b. *Nos camiños, a trama rururbana*. <https://www.cntxt.org/node/35>.

- Nogueira, Carme. 2014c. *Próspera*. <https://www.cntxt.org/content/pr%C3%B3spera>.
- Nogueira, Carme. 2014d *Shelters/ Refuxios*. <https://www.cntxt.org/content/shelters-refuxios>.
- Nogueira, Carme. 2014e. *Travesía de Vigo, 2006*. Consultar en: <https://www.cntxt.org/content/traves%C3%ADa-de-vigo-2006>.
- Nogueira, Carme. 2014f. *Intervencion específica espacio doble*. <https://www.cntxt.org/content/intervencion-espec%C3%ADfica-espacio-doble>.
- Noguera, Juli Esteban. 2003. *La ordenación urbanística. Conceptos, herramientas y prácticas*. Barcelona: Ed. Electra.
- Novello, Simone. (ed.) 2013. *Xacobeo: de un recurso a un evento turístico global*. Santiago de Compostela: Andavira.
- Núñez González, Rafael. (coord.) 1990. *XXI Bienal de Arte Pontevedra'90*. Pontevedra: Deputación Provincial de Pontevedra.
- Nuttall, Jeff. 1974. *Las culturas de la postguerra*. Madrid: Martínez Roca.
- Oficina de Turismo de Carballo 2021. “Compartir: Guía práctica para visitar Derribando muros con pintura”. *Carballo a un paso. Costa da Morte*. <http://www.turismocarballo.com/informacion.php?idioma=es&info=378>.
- Olin Wright, Erik. 2014. *Construyendo utopías reales*. Madrid: Akal.
- Olivia, Jia. 6/7/2020. “What Constitutes an “Appropriate Monument”? Philadelphians Have a Few Ideas”. *Hyperallergic*. <https://hyperallergic.com/574833/monument-lab-book-philadelphia/>.
- Olmo, Santiago. (coord.) 2010. *Utrópicos. XXXI Bienal de Pontevedra. Centroamérica y Caribe*. Pontevedra: Deputación Provincial de Pontevedra.
- Olveira, Manuel, Elena Lapeña, Javier Pérez Buján, e Jose López Vázquez. M. B. 2007. *VIII Bienal de Lalín "Laxeiro"*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Consellería de Cultura e Xuventude.
- Ordúñez Martínez, Juan Pablo. 2014. “Del espacio público a la creación pública: recorrido y búsqueda sobre el concepto de arte”. *AusArt Journal for Research in Art*, 2, 150-160. www.ehu.es/ojs/index.php/ausart.
- Ortega Romero, María do Socorro Dolores. 1997. “La iglesia de Nuestra Señora de la Angustia —San Fructuoso— en Santiago de Compostela”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, núm. 44 (109): 221-242.
- Otero, Manuel. 19/5/2018. “El Dinoseito cumple tres años ganándole la partida al Sireno”. *La Voz de Galicia*. https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/vigo/vigo/2018/05/19/dinoseito-cumple-tres-anos-ganandole-partida-sireno/0003_201805V19C5992.htm.
- P. Buján, Javier. 2020. “Mente/Materia. Un achegamento á obra de Silverio Rivas”. En *Silverio Rivas. Mente/materia*, editado por Javier P. Buján, 7-13. Vigo: Concello de

- Paío Cangado, Damián. 1997. *III Bienal de Lalín "Laxeiro"*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Consellería de Cultura e Xuventude.
- Palazón Cascales, Bartolomé. 2017. *La escultura pública en la ciudad de Murcia: siglos XX y XXI*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Palermo Zulma. 2014. *Para una pedagogía Decolonial*. Buenos Aires: Del Signo.
- Palsson, Karsten. 2019. *Como diseñar ciudades humanas. Manual de construcción y diseño. Espacio público y urbanismo*. Berlín: Dom Publishers.
- Parkinson, John. R. 2012. *Democracy and Public Space: The Physical Sites of Democratic Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Patiño, Antón. 2011. "A tatuaxe pública dos grafitos". En *Arte+ espazo público*, editado por María Luisa Sobrino Manzanares e Natalia Poncela López. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Paz García, Begoña. 2009. *El acontecer urbano. Un paseo por la fisionomía de la ciudad*. Vigo: Universidad de Vigo.
- Paz, José. 11/11/2018. "El silencio de Agustín Ibarrola en O Rexo". *La Región*. Consultar en: <https://www.laregion.es/articulo/allariz/silencio-agustin-ibarrola-rexo/201811111100306835298.html>.
- Paz, Xavier (coord.). 2006. *Feismo?: destruir un país= Ugliness? : destroying a country*. Ourense: Difusora de Letras, Artes e Ideas, D.L.
- Paz, Xavier. 2006. *Feismo? Destruir un país*. Ourense: Difusora de letras, artes e ideas.
- Penelas, Seve (coord.). 2010. *Outonarte 2010. Cartografías quebradas*. A Coruña: Concellería de Cultura.
- Pérez Moreira, Rogelio, e Francisco Javier López González. 2010. *Cultura e paisaxe*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Pérez Pena, Marcos. 1/12/2018. "Germán Labrador: "No núcleo de Nunca Máis está a crise do Estado. A cidadanía xorde para dar resposta á catástrofe"". *Praza*. <https://praza.gal/movimentos-sociais/german-labrador-no-nucleo-de-nunca-mais-esta-a-crise-do-estado-a-cidadania-xorde-para-dar-resposta-a-catastrofe>.
- Permui Martínez, U. 2018. "En negro contra a violencia". *Tempos novos: revista mensual de información e opinión para o debate*, núm. 248: 46-49.
- Permui, Uqui, e Antonio Doñate. 2006. *Entrecruzar: itinerarios icónicos de ida e volta*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea.
- Permui, Uqui, e María Ruido. (eds.) 2005. *Corpos de produción: miradas críticas e relatos feministas en torno ós suxeitos sexuais nos espazos públicos*. Santiago de Compostela: Uqui-Cebra.
- Permui, Uqui. (dir.) 2015. *En negro contra a violencia*. Consultar en: <https://ennegrocontraasviolencias.gal/gl>.

- Perniola, Mario. 2016. *El arte expandido*. Madrid: Casimiro.
- Pinheiro, Nel. 2015. “Exposicións”. Nel Pinheiro. <https://nelpinheiro.jimdofree.com/exposici%C3%B3ns/>.
- Pino, Concha. 20 de octubre 1987. “*As catro portas cardinais*, la primera obra conceptual de Silverio Rivas al servicio de la europeidad de Compostela”. *La Voz de Galicia* (Especial), s/p.
- Pino, Concha. 20/06/2000. “Un artista gallego y otro finés usan el espacio urbano para una obra en común”. *La Voz de Galicia*. https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/santiago/2000/06/20/artista-gallego-fines-usan-espacio-urbano-obra-comun/0003_80647.htm.
- Pita, Carlos, Patricia Sabin. 2010. *Seis olladas de Preto, Cuarta Panorámica de Arquitectura construída na Proximidade*. A Coruña: Universidade da Coruña.
- Pollock, Venda Louise, e Ronan Paddison. 2010. “Embedding public art: Practice, policy and problems”. *Journal of Urban Design*, núm. 15(3): 335-356.
- Porter, Liby, e Kate Shaw. (eds.). 2013. *Whose Urban Renaissance? An International Comparison of Urban Regeneration Strategies*. New York: Routledge.
- Pose, Francisco. 2015. *As Meninas de Canido*. Ferrol : Club de Prensa de Ferrol.
- Pousa, Luis. 28/12/2002. “Más de diez mil personas participan en el Orzán en el «Velorio do mar»”. *La Voz de Galicia*. https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/coruna/2002/12/28/diez-mil-personas-participan-orzan-velorio-do-mar/0003_1394883.htm.
- Praza Pública. 2020. “Unha ducia de murais do festival DesOrdes Creativas”. *Praza Pública*. <https://praza.gal/ducias/murais-do-festival-desordes-creativas>.
- Qadri, Debbie. 2016. “What Does Public Art Teach Us? Public Art, Public Pedagogy and Community Participation in Making”. *Journal of Public Pedagogies*, núm. 1: 41.
- Quijano Aníbal. 2010. “Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America”. *Decolonial Translation*. <https://www.decolonialtranslation.com/english/quijano-coloniality-of-power.pdf>.
- Quintáns Arrondo, Albero, e Cristina Ansede Viz. 2011. “Entorno de la iglesia de San Fructuoso | Ansede Quintáns Arquitectos”. *Veredes. Arquitectura y divulgación*. <https://veredes.es/blog/entorno-de-la-iglesia-de-san-fructuoso-ansedequintans/>.
- Quiray Tagle, Thea. 4/8/2020. “Artists Imagine New Monuments and “Otherwise Worlds”. *Hyperallergic*. <https://hyperallergic.com/580585/building-a-better-monument/>.
- Quirosa García, Victoria, e Laura Luque Rodrigo. 2015. “Arte útil para la sociedad. Consideraciones entorno a seis artistas del siglo XXI en España”, *De arte: revista de historia del arte*, núm. 14: 249-261.
- R.P. 13/09/2008. “Pontevedra apuesta por potenciar los espacios públicos y convertirá el palco de música en una «plaza efímera»”. *La Voz de Galicia*.

- https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/pontevedra/2008/09/13/pontevedra-apuesta-potenciar-espacios-publicos-convertira-palco-musica-plaza-efimera/0003_7135569.htm.
- Rabuñal, Anxo (ed.). 2005. *O lado da sombra. Sedición gráfica e iniciativas ignoradas, raras ou desacreditadas entre 1971 e 1989*. A Coruña: Fundación Luis Seoane.
- Rabuñal, Anxo. 2015. “Inicio e continuidade no sistema da arte en Galicia”. *Grial: revista galega de cultura*, núm. 53 (208): 48-55.
- Ramírez Blanco, Julia. 2012. “Los descampados de promisión de Lara Almarcegui.” *Quintana*, núm. 11: 231-241.
- Ramírez Blanco, Julia. 2014. *Utopías artísticas de revuelta*. Madrid: Catedra.
- Ramírez Kuri, Patricia (coord.). 2016. *La reinención del espacio público en la ciudad fragmentada*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ramírez, Juan Antonio (ed.). 2010. *El sistema del arte en España*. Madrid: Cátedra.
- Ramos Martínez, Iván Julio. 2006. “La protesta estudiantil en Galicia contra la Ley Orgánica de Universidades”. *Athenea Digital*, 10, 1-15. <http://antalya.uab.es/athenea/num10/ramos.pdf>.
- Rancière, Jacques. 2005. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rancière, Jacques. 2006. *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Rancière, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones.
- Rancière, Jacques. 2018 *Tiempos modernos. Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política*. Madrid: Shangrila.
- Raquejo, Tonia. 1999. *Más allá del museo: obras de arte en la naturaleza y en el espacio urbano. / Beyond the museum: works of art in nature and in the urban space*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Raquejo, Tonia. 2003. “Arte, ciencia y naturaleza. Del paisaje artificial al paisaje natural”. En revista *Neutra*, núm. 9-10: 180-185.
- Rebentisch, Juliane. (2018) *Estética de la instalación*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Redacción. 13 de enero 1988. “La Xunta potenciará Pontevedra como capital del Camino Xacobeo Portugués”. *El correo gallego*, 15.
- Rego, Sandra. 2019. “Las Meninas de Canido”. *The Pocket Magazine*. <https://www.thepocketmagazine.com/las-meninas-de-canido/>.
- Rei Ballesteros, Anxo. 1999. *Correa Corredoira*. A Coruña: Concello de A Coruña.
- Reinecke, Julia. 2007. *Post-Graffiti: Between Street, Art and Commerce*. Hamburgo: Ginkgo Press.
- Remesar, Antoni, e Ana Júlia Pinto. 2015. “Urban cohesion: A public space network assessment”. *On the W@terfront*, núm. 39 (2): 7-25.

- Remesar, Antoni, e Joana Cunha Leal. 2012. “A postcolonial gaze on monumentality the need for interdisciplinary approaches”. *On the W@terfront*, núm. 20: 5-10.
- Remesar, Antoni, e Paola Valenti. 2017. “Architettura e arte pubblica in Italia dopo il 1945. About and Context”. *On the W@terfront*, núm. 54: 9-14.
- Remesar, Antoni, Pedro Brandão, Ana Júlia Pinto, e Ana Luísa Brandão. 2015. “Interdisciplinarity in public space participative projects: Methods and results in practice and teaching”. *On the W@terfront*, núm. 39: 7-22.
- Remesar, Antoni, Xavi Salas Ramos, Samuel Padilla Llano, e Danae Esparza. 2012. “Inclusion and empowerment in public art and urban design”. *On the W@terfront*, núm. 24: 3-32.
- Remesar, Antoni. (Ed.). 2005. *Urban regeneration. A challenge for public art*. Barcelona: University of Barcelona
- Remesar, Antoni. 1999. *Arte contra el pueblo. Tensiones entre la democracia, el diseño urbano y el arte público*. Barcelona: Cr Polis Universitat de Barcelona.
- Remesar, Antoni. 2007. “Public space is not dead”. *On the W@terfront*, núm. 10: 5-6.
- Remesar, Antoni. 2011. “Public Art, strategies for the regeneration of public space”. *On the W@terfront*, núm. 17: 3-27.
- Remesar, Antoni. 2014. “Espacio público: Universidad, censura y política. Un ensayo visual”. *On the W@terfront*, núm. 33 (1): 35-57.
- Remesar, Antoni. 2016. “Arte público. Retos y oportunidades. La consolidación de los lenguajes”. *On the W@terfront*, núm. 41 (1-2): 7-59.
- Reyero, Carlos. 1999. *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Madrid: Cátedra.
- Ricart Ulldemolins, Núria, e Antoni Remesar. 2010. “Arte Público 2010”. *Ar@cne*, 131. Consultar en: <http://www.ub.edu/geocrit/aracne/aracne-132.htm>.
- Ricart Ulldemolins, Núria, e Antoni Remesar. 2010. “Arte Público 2010”. *Ar@cne. Revista Electrónica de Recursos en Internet sobre geografía y ciencias sociales*, 132.
- Ricart Ulldemolins, Núria, e Antoni Remesar. 2013. “Reflexiones sobre el espacio público”. *On the W@terfront*, núm. 25: 5-35.
- Ricart Ulldemolins, Núria. 2009. *Cartografies de La Mina: Art, espai públic, participació ciutadana*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Rivas, Manuel. 10/8/1984. “Dimite el responsable de artes de la Xunta y se retiran de la bienal de Pontevedra los escultores gallegos”. *El País*. https://elpais.com/diario/1984/08/10/cultura/460936804_850215.html
- Roberts, Marion, e Chris Marsh. 1995. “For art’s sake: Public art, planning policies and the benefits for commercial property”. *Planning Practice and Research*, núm. 10(2): 189–198.
- Rodríguez Fer, Claudio. 2004. “Epido, Antiedipo e o alemán de Camelle”. *XIII Xornadas de Psiquiatría, Pisocanálise e Literatura. Marea Negra e Saúde Mental*, 101-110.

- Rodríguez González, Miguel Anxo, e Iago Lestegás. 2018. “Xentrificación e comunidade artística en Lisboa”. *Quintana*, núm.17: 337-353.
- Rodríguez González, Miguel Anxo. 2004. *Os materiais: procesos e formas na escultura galega contemporánea*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Rodríguez González, Miguel Anxo. 2010. “Da autoxestión ás políticas culturais. A arte galega nos anos da transición”, *Quintana*, núm. 9: 183-195.
- Rodríguez González, Miguel Anxo. 2015a. “Artistas, institucións culturais e narrativas: na procura dun novo relato”. *Grial: revista galega de cultura*, núm. 53 (208): 24-33.
- Rodríguez González, Miguel Anxo. 2015b. “Del espectáculo cultural y sus efectos: arte y políticas culturales en Santiago de Compostela”. *Espacio, tiempo y forma*, núm. 3: 377-402.
- Rodríguez González, Miguel Anxo. 2015c. “As cifras da desigualdade: arte+mulleres. Creadoras galegas”. *Quintana*, núm. 14: 291-294.
- Rodríguez González, Miguel Anxo. 2020. “Allan Sekula en Galicia: dos series fotográficas sobre traballo, capitalismo y crisis”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 32: 137-159.
- Rodríguez González, Miguel Anxo. 21/11/2020. “Retirar monumentos y abrir el espacio público”. *Nueva Revolución*. Consultado en: <https://nuevarevolucion.es/retirar-monumentos-y-abrir-el-espacio-publico/>.
- Rodríguez, Miguel Anxo, e Daniel L. Abel (eds.). 2013. *Canales alternativos de creación. Una aproximación histórica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Rodríguez, Miguel Anxo. 1996-1997. “A escultura como xogo en Silverio Rivas”. *Castrelos. Revista do Museo Municipal Quiñones de León* no. 9-10: 235-244.
- Rodríguez, Miguel Anxo. 2012. “Jorge Oteiza como Paradigma. Desilusión y crisis del arte abstracto”. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada* no. 43: 145-166.
- Rodríguez, Miguel Anxo. 2018. “Escultura, intervención e desprazamentos en Galicia. 1975-2000”. En *Galicia un século de creación II*, editado por David Barro, 64-79. Santiago de Compostela: Fundación Didac-Dardo.
- Rodríguez-Villasante, Tomás. 1995. *Las democracias participativas: de la participación ciudadana a las alternativas de la sociedad*. Madrid: HOAC.
- Romaní, Lucía. 2018. *Mecanismos de transformación de la idea de arte público. Experiencia y experimentación en el contexto gallego*. Pontevedra: Universidade de Belas Artes de Pontevedra.
- Romero, Javier. 26/1/2018. “Ramón Conde: «Los Rederos se hizo para su ubicación actual, no se me ocurre otra en Vigo»”. *La Voz de Galicia*.

- https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/vigo/vigo/2018/01/26/rederos-hizo-ubicacion-actual-me-ocurre-vigo/0003_201801V26C2991.htm.
- Rutherford, Paul. 2000. *Endless Propaganda: The Advertising of Public Goods*. Toronto: University of Toronto Press.
- Salas Ramos, Xavier. 2015. *L'artista com a facilitador en els processos de participació ciutadana: el cas Baró de Viver a Barcelona*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Salgado, Daniel. 7/11/2021. "O espectro da Burla Negra". *Nós*. <https://www.nosdiario.gal/articulo/cultura/espectro-da-burla-negra/20171116183708063407.html>.
- Salgado, Xurxo. 4/09/2011. "Lalín hecho sala de arte urbano". *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/elmundo/2011/09/03/galicia/1315061960.html>.
- San Martín, Francisco Javier. 1996. "La calle entra en el museo". *Lápiz*, núm.122: 60-61.
- Santos Pena, Julio. 22 de agosto 1997. "Xunta y Puerto firman un convenio para construir una escultura de Silverio Rivas". *Faro de Vigo* (Marín), p. 15.
- Santos, Amara. 6/12/2020. "Estanque del combate Hércules-Gerión de A Coruña: El laberinto de agua espejo de la Torre". *Quincemil*. <https://www.elespanol.com/quincemil/articulos/actualidad/estanque-del-combate-hercules-gerion-de-a-coruna-el-laberinto-de-agua-espejo-de-la-torre>.
- Seine, Harriet. 1992. *Contemporary public sculptures. Tradition, Transformation, and Controversy*. Oxford: Oxford University Press.
- Selwood, Sara. 1995. *The Benefits of public art. The polemics of permanent art in public places*. Londres: Policy Studies Institute.
- Senie, Harriet. 1998. *Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy*. Washington: Smithsonian Institution Scholarly Press.
- Sennett, Richard. 1974. *The fall of public man*. Nueva York: Alfred Knops.
- Sennett, Richard. 1994. *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization*. Londres: Faber and Faber.
- Sennett, Richard. 2002. *Vida urbana e identidad personal*. Barcelona: Península.
- Senserrich, Rosa. 2019. "Museos de arte urbano. Estado de la cuestión". *Ge-Conservacion*, núm. 16: 244-254. https://www.researchgate.net/publication/340430774_Museos_de_arte_urbano_Estado_de_la_cuestion.
- Seoane, Luís. 1994. *Sobre a arte galega*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Seoane, Xavier (coord.) 1995. *A cultura e a creatividade galegas de cara ao ano 2000. A Coruña: Asociación cultural Escola e Sociedade*. Sada: Edicións do Castro.
- Seoane, Xavier (coord.) 1995. *A cultura e a creatividade galegas cara o ano 2000. A Coruña: Asociación Cultural Escola e Sociedade" do I.B. Monelos*.

- Seoane, Xavier. 1990. *Revisión dunha década. 1978/1988*. Santiago: Paredes.
- Seoane, Xavier. 1994. *Reto ou rendición: unha aproximación aos presupostos teóricos e creativos da arte galega*. Edicións do Castro: Lugo.
- Seoane, Xavier. 1997. *Silveiro Rivas. Reflexo na auga*. Pontevedra: Caja de Madrid.
- Seoane, Xavier. 1997. *Silverio Rivas: crónica de silencios e reflexos dun artista secreto*. En *Silveiro Rivas. Reflexo na auga*. Pontevedra: Sala de exposicións de Caja de Madrid.
- Seoane, Xavier. 1998. “Palabra no espazo: momento da escultura”. *Nosa terra. A nosa historia*, núm. 3-4: 179-186.
- Seoane, Xavier. 2002. *Silverio Rivas*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- Seoane, Xavier. 2019. *Silverio Rivas: unha vida dedicada á escultura*. Ponteareas: Concello de Ponteareas.
- Seoane, Xavier. 2019. *Silverio Rivas: unha vida dedicada á escultura*. Ponteareas: Concello de Ponteareas.
- Serodio Domínguez, Andrea. 2019. “Man de Camelle”. *Bric=À=Brac*, núm. 2: 95-111.
- Sevenant, Marjjane, e Marc Antrop. 2008. “Cognitive attributes and aesthetic preferences in assessment and differentiation of landscapes”. *Journal of Environmental Management*, núm. 90(9): 289-99.
- Sharp, Joanne, Venda Pollock, e Ronan Paddison. 2005. “Just art for a just city: Public art and social inclusion in urban regeneration”. *Urban Studies*, núm. 42(5/6): 1001-1023.
- Silva, Armando. 2004. *Imaginario Urbanos. Hacia el desarrollo de un urbanismo desde los ciudadanos*. Bogotá: Ed. Universidad Nacional de Colombia.
- Simón Lorda, David, Tatiana Bustos Cardonab, Tatiana, e Xaqueline Estévez Gil. 2015. “Interín no pasen al manicomio... Locura y reclusión en Galicia-España (finales siglo XIX y primeros años siglo XX)”. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, núm. 35 (125).
- Simon Lorda, David. 2001. “Una historia de la psiquiatría gallega en el siglo XX”. *Archivos de Psiquiatría*, núm. 64 (2): 101-136.
- Singh, Samia. 2015. “Carballo Street art. Feeling Good”. *Shamia Singh Wordpress*. <https://samiasingh.wordpress.com/street-art/>.
- Siza Vieira, Álvaro, e Isabel Aquirre. 1994. “Parque de San Domingos de Bonaval”. *Obradoiro: revista de arquitectura y urbanismo*, 23, 50-57.
- Smith, Keri. 2007. *The Guerilla Art Kit*. New York: Princeton Architectural Press.
- Smithson, Robert. 1996. *Robert Smithson: the collected writings*. Los Ángeles: University of California Press.
- Sobrino Manzanares, María Luisa, e Natalia Poncela López. 2011. *Arte+ espazo público*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

- Sobrinho Manzanares, María Luisa. (coord.) 2000 *A arte nos espacios públicos*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Sobrinho Manzanares, María Luisa. 1997. *De Asorey a los noventa. Escultura moderna de Galicia*. Auditorio de Galicia: Santiago de Compostela.
- Sobrinho Manzanares, María Luisa. 1999. *Escultura contemporánea en el espacio urbano. Transformaciones, ubicaciones y recepción pública*. Madrid: Electa.
- Sobrinho Manzanares, María Luisa. 2006. *Nuevas visiones del paisaje. La vertiente atlántica*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Sobrinho Manzanares, María Luisa. 2008. “El mundo límite de Man de Camelle (A Coruña)”. En *Escultecturas margivagantes. La arquitectura fantástica en España*, 204-211. Madrid: Siruela.
- Sobrinho Manzanares, María Luisa. 2009. “Dinámicas artísticas en la Galicia autonómica”. *Amigos de los museos: boletín informativo*, núm. 28: 35-37.
- Sobrinho Manzanares, María Luisa. 2015. *Arte+mulleres. Creadoras galegas*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura galega.
- Sobrinho Manzanares, María Luisa. 2018. “Sobre el territorio: prácticas artísticas socialmente comprometidas”. *Quintana*, núm. 17: 93-109.
- Sobrinho, María Luisa. 1999. *Escultura contemporánea en el espacio urbano*. Madrid: Electa España.
- Solá, Belén. 2013. “Contenedor de feminismos. León 2013”. Consultado en: http://www.archivofeminismosleon.org/wp-content/uploads/articulo_belen_sola_contenedor_feminismos_leon_2013.pdf.
- Solá-Morales Rubió, Ignasi de. 1996a. “Present i futurs: l'arquitectura a les ciutats”. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, núm. 213: 6-9.
- Solá-Morales Rubió, Ignasi de. 1996b. “Terrain vague”. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, núm. 212: 34-43.
- Solá-Morales, Ignasi de, e Xavier Costa (eds.). 2005. *Metrópolis, Ciudades, Redes, Paisajes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Sommer, Robert. 1975. *Street art*. New York: Links.
- Sotelino, Begoña R. 26/11/2020. “La Plaza América está mejor que antes”. *La Voz de Galicia*. Consultado en: https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/vigo/2020/11/25/plaza-america-mejor-/0003_202011V25C8991.htm.
- Sotelino. 11/10/2006. “Las vacas de la Cow parade 2007 empiezan a tomar la ciudad de Vigo”. *La Voz de Galicia*. https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/vigo/2006/10/11/vacas-cow-parade-2007-empiezan-tomar-ciudad-vigo/0003_5185097.htm
- Souto, Xurxo. 12/06/2005. “Os mortos do Portiño”. *La opinión*.

- Steyerl, H. 2008. “La institución de la crítica”, en Transform (ed.): *Prácticas artísticas y procesos instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de Sueños, 179-187.
- Suárez García, José Manuel. 2009. “Bonaval: el cementerio hecho parque”. *Actas do Encontro Iberoamericano de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Suárez Picallo (ed.). 2020. “Correspondencia con Carmen Blanco e Claudio Rodríguez Fernández”. *Cadernos de estudos locais*, núm.33: 1-32
- Taxes, Xurxo. 2019. *Nos dominios da urxencia. Arte e sociedade na Coruña da Transición (1973-1986)*. Fundación Luis Seoane: A Coruña.
- Tejo Veloso, Carlos (ed.). 2006. *Chámalle X: II Xornadas de Arte de Acción de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Tejo Veloso, Carlos (ed.). 2007. *Chámalle X. III Jornadas de Arte de Acción de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Tejo Veloso, Carlos. 2008. *Chámalle X: IV Xornadas de Arte de Acción de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo*. Pontevedra: Universidade de Vigo.
- Tejo Veloso, Carlos. 2009. *Chámalle X: V Xornadas de Arte de Acción de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo*. Pontevedra: Universidade de Vigo.
- Tejo Veloso, Carlos. 2010. *Chámalle X: VI Xornadas de Arte de Acción de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo*. Pontevedra: Universidade de Vigo.
- Tejo Veloso, Carlos. 2011. *Chámalle X: VII Xornadas de Arte de Acción de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo*. Pontevedra: Universidade de Vigo.
- Tejo Veloso, Carlos. 2012. *Chámalle X: VIII Xornadas de Arte de Acción de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo*. Pontevedra: Universidade de Vigo.
- Tejo Veloso, Carlos. 2013. *Xornadas de Arte de Acción Chámalle X (9ª. 2012. Pontevedra)*. Pontevedra : Universidade de Vigo.
- Tejo Veloso, Carlos. 2019. “Discursos desde los Márgenes: Mujer y Arte de Acción en la Galicia Contemporánea”. *BRAC, Barcelona Research Art Creation*, núm. 7(3): 263-284.
- Thompson, John. 2019. “A praxe da memoria histórica. O monumento de Pepe Galán”. *Madrygal: Revista de estudos gallegos*, núm. 22: 285-292.
- Thompson, John. 2019. “A praxe da memoria histórica. O monumento de Pepe Galán”. *Madrygal: Revista de estudos gallegos*, núm. 22: 285-292.
- Tinterri, Vania. 2005. *Corpo Público Corpo Significante*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Toba Blanco, Eduardo. 2013. “Restauración de la Torre de Hércules y parque escultórico”. *Cuadernos de diseño en la obra pública*, núm. 3: 3-5.
- Tomás, Xosé. 2008. “Compañeiros: Homenaxe ás vítimas do Portiño”. *A Comisión pola Recuperación da Memoria Histórica da Coruña*.

- <https://www.foroporlamemoria.info/2010/01/companeiros-homenaxe-as-vitimas-do-portino/>.
- Touceda, Maria von. 2019. “Pelucas: «Intento mantenerme abierto a todo en el arte, conocer siempre me aporta más puntos de vista»”. *Elemmental*.
<https://elemmental.com/2019/09/17/entrevista-pelucas/>.
- Transform (ed.). 2008. *Producción cultural y prácticas instituyentes*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Tuan, Yi-Fu. 1997. *Space and place: the perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tudela, Javier. 2008. “Producción y gestión de las intervenciones artísticas en los espacios públicos” *Boletín Digital de Gestión Cultural. Arte Público*, núm. 16: 1-15.
<http://www.gestioncultural.org/boletin/2008/bgc16-JTudela.pdf>.
- Tudela, Javier. 2010. “Arte de interés público. Conversación con Fernando Sánchez Castillo”. *Dardo Magazine*, núm. 14.
- Turismo de Carballo. 2022. “Mi mural va a ser una metáfora visual, una reflexión alrededor del mundo del arte”. Carballo a un paso. Costa da Morte.
<http://www.turismocarballo.com/informacion.php?idioma=es&info=386>
- Undo.net. 5/11/2008. “Libia Castro & Olafur Eliasson”. *Undo.net*. <http://1995-2015.undo.net/it/mostra/78978>.
- Unha Gran Burla Negra. 2018. “A (R)evolución cultural da Burla Negra”. *Unha Gran Burla Negra*. Consultado en: <http://unhagranburlanegra.gal/artigo/a-revolucion-cultural-da-burla-negra/>.
- Uqui Permui. 2012-2019. *Proxectos*. <https://uqui.net/es/proyectos/proxecto-edicion>.
- Urda Peña, Lucila. 2015. *El espacio público como marco de expresión artística*. Madrid: Universidad politécnica de Madrid.
- Valentine, Ben. 6/7/2012. “What Does Meaningful Engagement with Public Art Look Like?”. *Hyperallergic*. <https://hyperallergic.com/53935/what-does-meaningful-engagement-with-public-art-look-like/>.
- Valle Pérez, Xose Carlos, David G. Torres, e Miguel von Hafe Pérez (com.). 2000. *El espacio como proyecto, el espacio como realidad. XXVI Bienal de Arte de Pontevedra*. Pontevedra: Deputación Provincial de Pontevedra.
- Valle Pérez, Xose Carlos, David G. Torres, e Miguel von Hafe Pérez (com.). 2004. *No principio era a viaxe: In the beginning there was the journe. 28 Bienal de Arte de Pontevedra*. Pontevedra: Deputación Provincial de Pontevedra.
- Valverde, Alberte. 2011 (2004). “A performance en rompente”. *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos*: 2004, 96-105. <http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/1053>.

- Vásquez Roca. 2011. “Antipsiquiatría. Deconstrucción del concepto de Enfermedad mental y crítica de la 'razón'”. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, núm. 31.
- Vaz-Pinheiro, Gabriela (ed.). 2005. *Curating the local. Some approaches to practice and critique*. Torres Vedras: ArtinSite
- Vaz-Pinheiro, Gabriela (ed.). 2012. *Espaços relacionais: um novo campo expandido para a arte e pensamento*. Torres Vedras: Artinsite.
- Vázquez Fraga, Míriam. 13/08/2009. “Las torres de la Alhambra, del escultor Gabarrón, toman las calles de Vigo”. *La Voz de Galicia*.
- Vázquez, Simón (dir.). 2010. *Man, home sen paz [Documental]*. Santiago de Compostela.
- Vega, X. 2003. “Nunca Máis”. *Página Abierta*, núm. 134.
- Velásquez Marea, Carmen. 2015. *Espacio público y movilidad urbana. Sistemas Integrados de Transporte Masivo (SITM)*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Ventureira, Rubén. 29/12/2007. “Ocho propuestas para honrar a las víctimas de O Portiño”. *La Voz de Galicia*. https://www.lavozdegalia.es/noticia/coruna/2007/12/29/ocho-propuestas-honrar-victimas-portino/0003_6440828.htm
- Veredes 7/01/2011. “Entorno de la iglesia de San Fructuoso | Ansede Quintáns Arquitectos”, *Veredes. Arquitectura y divulgación*. Consultado en: <https://veredes.es/blog/entorno-de-la-iglesia-de-san-fructuoso-ansedequintans/>
- Viana Iago. 21/07/2006. “Una playa en el campus de Elviña”. *La Voz de Galicia*. https://www.lavozdegalia.es/noticia/coruna/2006/07/21/playa-campus-elvina/0003_4963233.htm
- Vidal, M., e P. Portabales. 24/01/2013. “Un misterio «Espinoso»”. *La Voz de Galicia*. https://www.lavozdegalia.es/noticia/firmas/2013/01/24/misterio-espinoso/0003_201301H24C7991.htm.
- Villanueva Gesteira, María Dolores. 2012. “Asociacionismo cultural para reconstruir un país (1961-1975)”. En *Un canto e unha luz na noite: Asociacionismo cultural en Galicia (1961-1975)*, coordinado por Ricardo Gurriarán, 47-55. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Visconti, Luca M. 2010. “Street art, Sweet art? Reclaiming the “Public” in Public Place”. *Journal of Consumer Research*, núm. 37 (3): 1-19.
- Voon, Claire. 12/1/2018. “New York City Commission Opts to Keep Columbus Statue, But Under New Conditions”. *Hyperallergic*. <https://hyperallergic.com/421394/new-york-city-commission-opts-to-keep-columbus-statue-but-under-new-conditions/>.
- VV. AA. 1968. *Primera exposición de arte al aire libre, grupo vigués*. Vigo: Concello de Vigo.
- VV. AA. 1969. *Segunda exposición de arte al aire libre, grupo vigués*. Vigo: Concello de Vigo.
- VV. AA. 1970. *I Bienal Regional de Arte de Pontevedra*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.

- VV. AA. 1971. *4 exposición de arte al aire libre, grupo vigués*. Vigo: Concello de Vigo.
- VV. AA. 1971. *I Bienal Nacional de Arte de Pontevedra*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- VV. AA. 1972. *II Bienal Regional de Arte de Pontevedra*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- VV. AA. 1973. *II Bienal Nacional de Arte de Pontevedra*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- VV. AA. 1973. *VI Exposición al Aire Libre en la Plaza de la Princesa*. Vigo: Caja de Ahorros de Vigo.
- VV. AA. 1973. *VIII Bienal Nacional de Arte de Pontevedra*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- VV. AA. 1974. *I Bienal Internacional de Arte de Pontevedra*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- VV. AA. 1975. *III Bienal Nacional de Arte de Pontevedra*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- VV. AA. 1976. *II Bienal Internacional de Arte de Pontevedra*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- VV. AA. 1976. *VIII exposición de arte al aire libre, Plaza de la Princesa*. Vigo: Caja de Ahorros de Vigo.
- VV. AA. 1977. *IV Bienal Nacional de Arte de Pontevedra*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- VV. AA. 1978. *III Bienal Internacional de Arte de Pontevedra*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- VV. AA. 1979. *V Bienal Nacional de Arte de Pontevedra*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- VV. AA. 1980. *IV Bienal Internacional de Arte de Pontevedra*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- VV. AA. 1981. *VI Bienal Nacional de Arte de Pontevedra*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- VV. AA. 1982. *V Bienal Internacional de Arte de Pontevedra*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- VV. AA. 1983. *VII Bienal Nacional de Arte de Pontevedra*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- VV. AA. 1984. *VIII Bienal Internacional de Arte de Pontevedra*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- VV. AA. 1987. *Skulptur Projekte in Münster*. Colonia: Du Mont.

- VV. AA. 1989. *20 años de Arte en Pontevedra, artistas galardonados en las Bienales*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- VV. AA. 1993. *Pensar, habitar, construir*. Pontevedra: Deputación Provincial.
- VV. AA. 1997. *A escultura actual de Galicia. Galicia, Terra Unica*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- VV. AA. 1997. *Skulptur Projekte in Münster*. Colonia: Du Mont.
- VV. AA. 2009. *Escoitar.org: Audio Hacklab vol.1*. Vigo: Museo de Arte Contemporánea de Vigo.
- VV. AA. 2011. *La revolución del arte moderno y el moderno arte de la revolución*. Logroño: Pepitas de Calabaza.
- VV. AA. 2014. *Historia contemporánea de Galicia: finales del siglo XX- principios del siglo XXI*. A Coruña: Hércules Ediciones.
- VV. AA. 2020. *Museo (do Ermitán) Man*. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura, Educación e Universidade, Centro Galego de Arte Contemporánea.
- Wark, McKenzie. 2018. *La playa bajo la calle. La vida cotidiana y los momentos gloriosos de la Internacional Situacionista*. Madrid: Ed. Hermida.
- Warner, Michael. 2002. "Publics and Counterpublics". *Public Culture*, núm. 14 (1): 49-90.
- Whiteread, Rachel. 1995. *House*. Londres: Phaidon.
- Whyte, William. H. 1993. *The exploding metropolis*. California: University of California Press.
- Williams, Raymond. 2003. "Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad". Buenos Aires: Nueva Visión. <https://soymenos.files.wordpress.com/2012/07/williams-palabras-clave.pdf>.
- Wochenklausur. 1993. *Manifiesto*. Recuperado de <http://www.wochenklausur.at/>.
- Wu, Chin-Tao. 2007. *Privatizar la cultura : la intervención empresarial en el mundo del arte desde la década de 1980*. Madrid: Akal.
- Wu, Jie. 2016. "Research on the Influence of Public Art on City Image". *Journal of Building Construction and Planning Research*, núm. 4(04): 219.
- Wuerges, Michael. 2022. "In the studio. Daniel Knorr". *Collectors Agenda*. <https://www.collectorsagenda.com/in-the-studio/daniel-knorr>.
- Wulz, Fredrik. 1986. "The Concept of Participation". *Design Studies*, núm. 7: 153-162.
- Yúdice, George. 2002. *El Recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
- Yúdice, George. 2003. *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*. Londres: Duke University Press.
- Zebracki, Martin, Joni M. Palmer. 2017. *Public art encounters: art, space and identity*. Reino Unido: Routledge.

- Zebracki, Martin, Rob Van Der Vaart, e Irina Van Aalst. 2010. "Deconstructing public artopia: Situating public-art claims within practice". *Geoforum*, núm. 41(5): 786–795.
- Zebracki, Martin. 2012. "Engaging geographies of public art: indwellers, the 'Butt Plug Gnome' and their locale", *Social and Cultural Geography*. núm.13(7): 735-758.
- Zebracki, Martin. 2013. "Beyond public artopia: public art as perceived by its publics". *GeoJournal*, 78(2), 303–317.
- Zhang Huan. 2001. *A pilgrim in Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, Museo das Peregrinación.
- Zukin, Sharon. 1995. *The Cultures of Cities*. Oxford: Blackwell.
- Zukin, Sharon. 2010. *Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places*. Oxford: Oxford University Press.

12.ANEXO I. IMAXES REFERENCIADAS¹⁹⁸



Imx. 1. De Pedro, Florencio (1991). Bienal do Simposio de escultura ao aire libre. O Grove. Jorge Viz.

¹⁹⁸ O autor conta cos permisos oportunos da autoría/procedencia das imaxes para a reprodución das mesmas na presente tese.



Imx. 2. Tanev, Kanem (2005). Bienal do Simposio de escultura ao aire libre. O Grove. Jorge Viz.



Imx.3. Mossmer, Josef (1994). Bienal do Simposio de escultura ao aire libre. O Grove. Jorge Viz.



Imx. 4. Casás, Fernando (1999) *Os 36 xustos*. Illa das esculturas. Pontevedra. Jorge Viz.



Imx. 5. Croft, José Pedro (1999) *Cabanote sen portas nin xanelas*. Illa das esculturas. Pontevedra. Jorge Viz.



Imx. 6. Ondák, Roman (2006) *Lucky day*. A Cidade Interpreta. Santiago de Compostela. Pablo Fanego.



Imx. 7. Schabus, Hans (2006) *Melodie Finisterrae*. A Cidade Interpretada. Santiago de Compostela. Pablo Fanego.



Imx. 8. Guede, André (2006) *Euxenio. Pedestal baleiro*. A Cidade Interpretada. Santiago de Compostela. Pablo Fanego.





Imx. 10. Sustersic, Apolonija (2006) *Manifestation Platform*. A Cidade Interpretada. Santiago de Compostela. Pablo Fanego.



Imx. 11. Ergosfera (2009) *O xenérico e máis aló*. A cidade dos Barrios. A Coruña. Luciano G. Alfaya e Patricia Muñiz.



Imx. 12. Grupo Dodó (2009) *Inserción de espazos de convivencia*. A Cidade dos Barrios. A Coruña. Luciano G. Alfaya e Patricia Muñiz.



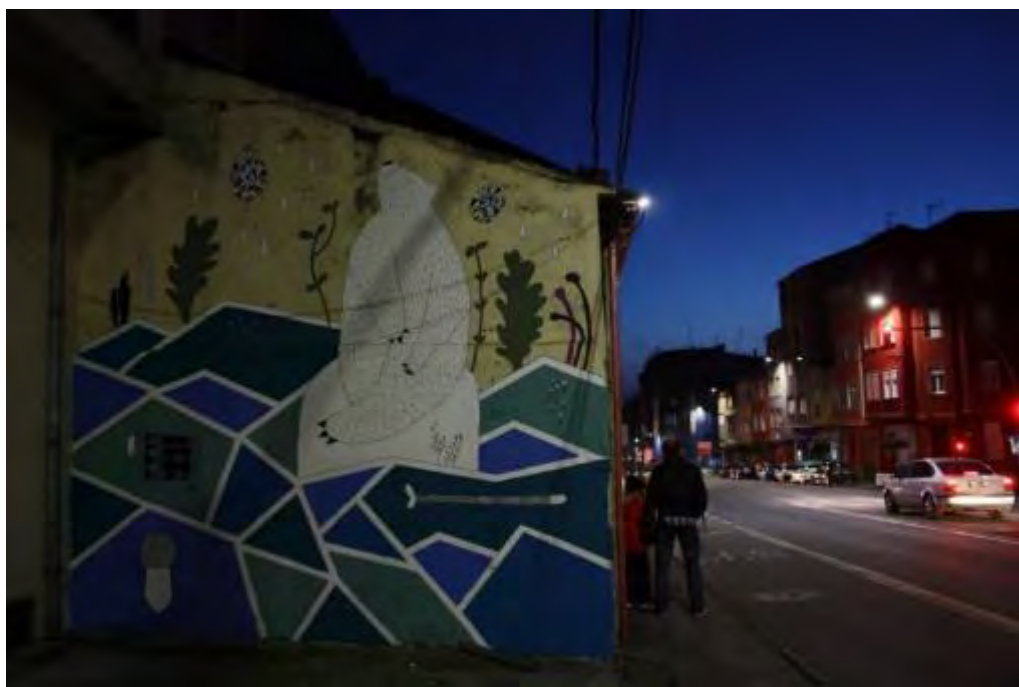
Imx. 13. Pescadería 20 (2009) *Límites na densidade*. A Cidade dos Barrios. A Coruña. Luciano G. Alfaya e Patricia Muñiz.



Imx. 14. Pescadería 20 (2009) *Pescadería, un barrio oculto na cidade. A Cidade dos Barrios. A Coruña.*
Luciano G. Alfaya e Patricia Muñiz.



Imx. 15. Liqen.(2010) *Desordes Creativas. Ordes.* Fotografía de Sokram I. Mutante Creativo.



Imx. 16. Tova, Laura. (2014) *Amencer*. Derrubando Muros con Pintura. Carballo. Web de Derrubando Muros.



Imx. 17. Boltanski, Christian (2014) *L'arbre aux vœux*. On the Road. Santiago de Compostela. Gloria Moure.



Imx. 18. Perejaume (2014) *Cántic II. On the Road*. Gloria Moure.



Imx. 19. Permui, Uqui. (2015) *Compostela en Negro II*. Santiago de Compostela. Uqui Permui.



Imx. 20. Acconci, Vito (1997) *Estancias da intervención na fachada do CGAG*. Santiago de Compostela. Vito Acconci. Gloria Moure.



Imx. 21. Nogueira, Carme (2008) *Veciños aportando*. Nós Camiños. Santiago de Compostela. Carme Nogueira.



Imx. 22. Nogueira, Carme (2008) *Aportacións veciñais*. Nós Camiños. Santiago de Compostela. Carme Nogueira.



Imx. 23. Almárcegui, Lara (2008) *Intervención en Fontiñas*. Santiago de Compostela. Lara Almárcegui.



Imx. 24. Nogueira, Carme. (2014) *Refuxios*. Interior. Vigo. Carme Nogueira.



Imx. 25. Nogueira, Carme. (2014). *Refuxios*. Vigo. Carme Nogueira.



Imx. 26. Gnädinger, Manfred. *Xardín escultórico*. Camelle. Xoán Abeleria.

**MAREA NEGRA
GAITEIRA**

Concentración
de gaitas e
percusión contra
a burla negra



**Venres 6
12:00h**

**Estación RENFE
Santiago**

Saída do tren de Ourense Empalme ás 9:10h

- Acude vestido/a de negro, coa gaita enfundada en negro.
- Acude con calquera instrumento tradicional ou inventado.
- Haberá unha treboada diante do Parlamento.
- A marcha remata na Praza da Quintana tocando:
Pasodoble S. Roque, Marcha do Antigo Reino de Galicia e a Rianxeira.

**BURLA BURLA
NEGRA NEGRA** <http://burlanegra.vicinos.com> **BURLA BURLA
NEGRA NEGRA**

Imx. 27. Plataforma contra a Burla Negra. (2002). *Marea negra gaiteira*. Concentración de gaitas e percusión contra a burla negra. Unha Gran Burla Negra.



Imx. 28. Nogueira, Carme. (2013) *Centro Ágora. Contenedor de Feminismos*. Carme Nogueira.



Imx. 29. Doiz, Miren. (2011) *Un disparo de advertencia*. Lalín. David Silva e Miguel Calvo.



Imx. 31. Perianes, Jorge. (2011) Un disparo de advertencia. Lalín. David Silva e Miguel Calvo.





Imx. 33. **González Reyes, Amaya.** (2011) *Un disparo de advertencia*. Lalín David Silva e Miguel Calvo.



Imx. 33. **Quintá, Carlos.** (2011) *Un disparo de advertencia*. Lalín. David Silva e Miguel Calvo.



Imx. 35. Maciá, Carlos. (2011) Un disparo de advertencia. Lalín. David Silva e Miguel Calvo.

13. ANEXO II. PROCEDENCIA DAS IMAXES¹⁹⁹

Fotografía autorizada para a súa reprodución	Autoría. Procedencia	Páxina
Cid, Xosé (1996) <i>Breogán</i> . Parque escultórico Torre de Hércules. A Coruña	Jorge Viz	106
Conde, Ramón (1992) <i>Caronte</i> . Parque escultórico Torre de Hércules. A Coruña	Jorge Viz	108
Delgado, Jesús (1991) Bienal do Simposio Internacional de Escultura ao Aire Libre. O Grove	Jorge Viz	111
Sánchez Castillo, Fernando. <i>Franco como fonte</i> . (2008) Kaldarte. Caldas de Reis. Web de Kaldarte	Web Institucional de Kaldarte	119
Leiro, Francisco (1999) <i>Saavedra, zona de descanso</i> . Illa das esculturas. Pontevedra	Jorge Viz	125
Barbi, Jorge (2006) <i>Alminar</i> . A Cidade Interpretada. Santiago de Compostela	Pablo Fanego. <i>A cidade interpretada</i> . (Santiago de Compostela: Concello de Santiago, 2007)	131
García González, Silvia (2008) <i>Praza efémera</i> . Pontevedra.	Fotografía de Juan Freire	133
Desescribir (2009) <i>Hortas na Cidade dos Barrios</i> . A cidade dos Barrios. A Coruña	Luciano G. Alfaya e Patricia Muñiz (coord.). <i>A Cidade dos Barrios</i> . (A Coruña: Delegación da Coruña, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 2010)	139
Pelucas. (2010) <i>Desordes Creativas</i> . Fotografía de Sokram. Ordes. Mutante Creativo (Comisario)	Sokram. Mutante Creativo (Comisario).	144
Santiago, Rubén (2010) <i>Cálculo</i> A cidade interpretada CGAG. Santiago de Compostela	Pablo Fanego. <i>A cidade interpretada</i> . (Santiago de Compostela: Concello de Santiago, 2007)	146
Venanzi, Roberta; Freire, Paula. (2013). <i>O Carballo</i> . Derrubando Muros con pintura. Carballo.	Web de Derrubando Muros con Pintura	149
Mou (2014) A Orixe. Derrubando muros con pintura. Carballo	Web de Derrubando Muros con Pintura	151
Barbi, Jorge. (2014) <i>No final do camiño</i> . On the Road. Santiago de Compostela	Moure, Gloria. 2014. <i>On the road: [catálogo de la exposición]</i> . Santiago de Compostela: Axencia Turismo de Galicia	155
Permui, Uqui. (2015) <i>Compostela en Negro</i> . Santiago de Compostela	Uqui Permui	159

¹⁹⁹ O autor conta cos permisos oportunos da autoría/procedencia das imaxes para a reprodución das mesmas na presente tese.

Acconci, Vito (1997) <i>Intervención na fachada do CGAG</i> . Santiago de Compostela.	Moure, Gloria. (dir.) 2001. <i>Configuraciones urbanas</i> . Barcelona: Polígrafa	164
Permui. (2002) <i>Lambe o meu corpo líquido</i> . Corpos de produción	Permui, Uqui, e María Ruido. (eds.) 2005. <i>Corpos de produción</i> . Santiago de Compostela: Uqui-Cebra	172
Ergosfera (2006) <i>Enxertables</i> . Ergosfera	Web de Ergosfera	174
Nogueira, Carme (2008) <i>Maqueta</i> . Nós Camiños	Carme Nogueira	179
Almárcegui, Lara (2008) <i>Intervención en Fontiñas</i> . Santiago de Compostela	Lara Almárcegui.	183
Rodríguez, Rita. (2009) Chámalle X. Pontevedra	Lidia Carrión, Itziar Ezquieta e Juan Silva. 2009. <i>Chámalle X: V Xornadas de Arte de Acción de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo</i> . Pontevedra: Universidade de Vigo	187
Nogueira, Carme. (2014) <i>Refuxios</i> . Callejón de Nuñez. Vigo	Carme Nogueira	191
Nogueira, Carme e Santiago Cirugeda. (2006). <i>Travesía de Vigo</i> . Vigo	Carme Nogueira	197
Gnädinger, Manfred. Fotografía do artista e dunha das súas intervencións II. Camelle	Abeleira, Xoán. 2006. <i>A pegada de Man</i> . Vigo: Xerais	209
A Carón (1976) <i>Intervención no Hospital Psiquiátrico de Conxo</i> . Santiago de Compostela.	La Voz de Galicia	214
Correa Corredoira, Xavier. (1979) <i>Lume, aire, terra, auga</i> . A Coruña	Blog de Miguel Anxo Rodríguez	218
Plataforma contra a Burla Negra. (2002). <i>A Baralla do Prestige</i> . Praza do Obradoiro. Santiago de Compostela	Web de Unha Gran Burla Negra	221
Plataforma contra a Burla Negra. (2002). <i>Velorio do mar</i> . Praia do Orzán. A Coruña.	Web de Unha Gran Burla Negra	223
Alg-a Lab (2006). <i>Alg-a lab e a súa contorna</i> . Alg-a Lab. Valadares. Vigo.	Web de Alg-a	227
Alg-a Lab (2006). <i>Paco Inclán subido ao hórreo</i> . Ricardo Grobas. Valadares. Vigo. Vigo	Web de Alg-a	229
Hermida, Eduardo (2008) <i>As Meninas de Canido</i> . Ferrol.	Hermida, Eduardo. 2014. <i>Meninas de Canido: arte y barrio</i> . A Coruña: Bululú	233
Nogueira, Carme. (2009) <i>Las trabajadoras de las fábricas de conservas</i> . Contenedor de Feminismos. Vilaxoán. Pontevedra	Carme Nogueira	237
Nogueira, Carmen (2009) <i>Cómo se originó el Día del Orgullo Gay en Galicia</i> . Contenedor de feminismos. A Coruña	Carme Nogueira	238
Bies Golas, Misha. (2011) Un disparo de advertencia. Lalín	David Silva e Miguel Calvo. Ángel Calvo Ulloa. 2012. Un disparo de advertencia. (DARDO, 2012).	245
Imx. 1. De Pedro, Florencio (1991). Bienal do Simposio de escultura ao aire libre. O Grove	Jorge Viz	371
Imx. 2. Tanev, Kanem (2005). Bienal do Simposio de escultura ao aire libre. O Grove	Jorge Viz	372
Imx.3. Mossmer, Josef (1994). Bienal do Simposio de escultura ao aire libre. O Grove	Jorge Viz	372
Imx. 4. Casás, Fernando (1999) <i>Os 36 xustos</i> . Illa das esculturas. Pontevedra	Jorge Viz	373

Imx. 5. Croft, José Pedro (1999) <i>Cabanote sen portas nin xanelas</i> . Illa das esculturas. Pontevedra	Fotografía de Jorge Viz	373
Imx. 6. Ondák, Roman (2006) <i>Lucky day</i> . A Cidade Interpreta. Santiago de Compostela	Pablo Fanego. <i>A cidade interpretada</i> . (Santiago de Compostela: Concello de Santiago, 2007)	374
Imx. 7. Schabus, Hans (2006) <i>Melodie Finisterrae</i> . A Cidade Interpretada. Santiago de Compostela	Pablo Fanego. <i>A cidade interpretada</i> . (Santiago de Compostela: Concello de Santiago, 2007)	374
Imx. 8. Guede, André (2006) <i>Euxenio. Pedestal baleiro</i> . A Cidade Interpretada. Santiago de Compostela	Pablo Fanego. <i>A cidade interpretada</i> . (Santiago de Compostela: Concello de Santiago, 2007)	375
Imx. 9. Guede, André (2006) <i>Euxenio</i> . A Cidade Interpretada. Santiago de Compostela	Pablo Fanego. <i>A cidade interpretada</i> . (Santiago de Compostela: Concello de Santiago, 2007)	375
Imx. 10. Sustersic, Apolonija (2006) <i>Manifestation Platform</i> . A Cidade Interpretada. Santiago de Compostela	Pablo Fanego. <i>A cidade interpretada</i> . (Santiago de Compostela: Concello de Santiago, 2007)	376
Imx. 11. Ergosfera (2009) <i>O xenérico e máis aló</i> . A cidade dos Barrios. A Coruña	Luciano G. Alfaya e Patricia Muñiz (coord.). <i>A Cidade dos Barrios</i> . (A Coruña: Delegación da Coruña, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 2010)	376
Imx. 12. Grupo Dodó (2009) <i>Inserción de espazos de convivencia</i> . A Cidade dos Barrios. A Coruña	Luciano G. Alfaya e Patricia Muñiz (coord.). <i>A Cidade dos Barrios</i> . (A Coruña: Delegación da Coruña, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 2010)	377
Imx. 13. Pescadería 20 (2009) <i>Límites na densidade</i> . A Cidade dos Barrios. A Coruña	Luciano G. Alfaya e Patricia Muñiz (coord.). <i>A Cidade dos Barrios</i> . (A Coruña: Delegación da Coruña, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 2010)	377
Imx. 14. Pescadería 20 (2009) <i>Pescadería, un barrio oculto na cidade</i> . A Cidade dos Barrios. A Coruña	Luciano G. Alfaya e Patricia Muñiz (coord.). <i>A Cidade dos Barrios</i> . (A Coruña: Delegación da Coruña, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 2010)	378
Imx. 15. Liqen.(2010) <i>Desordes Creativas</i> . Ordes. Fotografía de Sokram I. Mutante Creativo	Web Desordes Creativas	378
Imx. 16. Tova, Laura. (2014) <i>Amencer</i> . Derrubando Muros con Pintura. Carballo	Web de Derrubando Muros	379
Imx. 17. Boltanski, Christian (2014) <i>L'arbre aux vœux</i> . On the Road. Santiago de Compostela	Moure, Gloria. 2014. <i>On the road: [catálogo de la exposición]</i> . Santiago de Compostela: Axencia Turismo de Galicia.	379
Imx. 18. Perejaume (2014) <i>Cántic II</i> . On the Road	Moure, Gloria. 2014. <i>On the road: [catálogo de la exposición]</i> . Santiago de Compostela: Axencia Turismo de Galicia.	380

Imx. 19. Permui, Uqui. (2015) <i>Compostela en Negro II</i> . Uqui Permui. Santiago de Compostela	Uqui Permui	380
Imx. 20. Acconci, Vito (1997) <i>Estancias da intervención na fachada do CGAG</i> . Santiago de Compostela	Moure, Gloria. (dir.) 2001. <i>Configuraciones urbanas</i> . Barcelona: Polígrafa	381
Imx. 21. Nogueira, Carme (2008) <i>Veciños aportando</i> . Nós Camiños. Santiago de Compostela	Carme Nogueira	381
Imx. 22. Nogueira, Carme (2008) <i>Aportacións veciñais</i> . Nós Camiños. Santiago de Compostela	Carme Nogueira	382
Imx. 23. Almárcegui, Lara (2008) <i>Intervención en Fontiñas</i> . Santiago de Compostela	Lara Almárcegui	382
Imx. 24. Nogueira, Carme. (2014) <i>Refuxios</i> . Interior. Vigo. Carme Nogueira	Carme Nogueira	383
Imx. 25. Nogueira, Carme. (2014). <i>Refuxios</i> . Vigo. Carme Nogueira	Carme Nogueira	383
Imx. 26. Gnädinger, Manfred. <i>Xardín escultórico</i> . Camelle	Abeleira, Xoán. 2006. <i>A pegada de Man</i> . Vigo: Xerais	384
Imx. 27. Plataforma contra a Burla Negra. (2002). <i>Marea negra gaitera</i> . Unha Gran Burla Negra. Santiago de Compostela	Web de Unha Gran Burla Negra	384
Imx. 28. Nogueira, Carme. (2013) <i>Centro Ágora</i> . Contenedor de Feminismos. Carme Nogueira	Carme Nogueira	385
Imx. 29. Doiz, Miren. (2011) Un disparo de advertencia. Lalín	David Silva e Miguel Calvo. Ángel Calvo Ulloa. 2012. <i>Un disparo de advertencia</i> . (DARDO, 2012).	385
Imx. 31. Perianes, Jorge. (2011) Un disparo de advertencia. Santiago de Compostela	David Silva e Miguel Calvo. Ángel Calvo Ulloa. 2012. <i>Un disparo de advertencia</i> . (DARDO, 2012).	386
Imx. 32. Negro, Álvaro. (2011) Un disparo de advertencia. Lalín	David Silva e Miguel Calvo. Ángel Calvo Ulloa. 2012. <i>Un disparo de advertencia</i> . (DARDO, 2012).	386
Imx. 33. González Reyes, Amaya. (2011) Un disparo de advertencia. Lalín	David Silva e Miguel Calvo. Ángel Calvo Ulloa. 2012. <i>Un disparo de advertencia</i> . (DARDO, 2012).	387
Imx. 33. Quintá, Carlos. (2011) Un disparo de advertencia. Lalín	David Silva e Miguel Calvo. Ángel Calvo Ulloa. 2012. <i>Un disparo de advertencia</i> . (DARDO, 2012).	387
Imx. 35. Maciá, Carlos. (2011) Un disparo de advertencia. Lalín	David Silva e Miguel Calvo. Ángel Calvo Ulloa. 2012. <i>Un disparo de advertencia</i> . (DARDO, 2012).	388

14. ANEXO III. RELACIÓN DE PROXECTOS E INTERVENCIÓNS

1968

Eventos

Exposición de arte ao aire libre (1968). Praza da Princesa. Vigo

Ángel Sevillano; Elvira Martínez Villa; Francisco Junquera Lorenzo; Jesús Otero Fernández; José Barreiro; José Lodeiro; Pancho Lesta; Santiago Montes; Secundino Diz; Xavier Pousa.

1969

Eventos

Exposicións de arte ao aire libre (1969). Praza da Princesa. Vigo

Ángel Sevillano; Antonio Quesada; Armando Guerra; Eduardo Álvarez Blanco; Elvira Martínez Villa; Francisco Mantecón; Francisco Santomé; Gerardo Isaac Pacheco; Helena Amaral; Jesús Otero; José Barreiro; José Francisco Gozález; José Guillermo Sobrino; José Lodeiro; Juan Piñeiro Nogueira; Luis Limés; Perfecto Marcos; Picallo; Raúl Comesaña; Ríos; Rosa M^a García; Santiago Montes; Secundino Diz; Ventura Cores; Vicente Vázquez; Xavier Pousa.

1970

Artistas

Manzano, Acislo. *Proxecto A Barcia* (1970). A Barcia. Santiago de Compostela
Steinbrüggen, Guillermo. *Ao ferreiro* (1970). Praza de Eugenio Fabrique. Vigo

1971

Artistas

Gnädinger, Manfred. *Museo-xardín* (1971-2002). Camelle
Picallo Durán, Magín. *Monumento ao río Miño* (1971). Fonte Miña. A Pastoriza

Eventos

Exposicións de arte ao aire libre (1971). Praza da Princesa. Vigo

Aida Morales Tarela; Alfonso Sucasas Guerra; Andrés Olivares Mozo; Ángel Sevillano; Ángel Villar Prieto; Antón Goyanes; Antonio Álvarez Núñez; Antonio Quesada; Armando Guerra; Arturo Cifuentes; Blas Lourés; Cándido Fernández Alvarez; Cándido

Vaqueiro González; Carlos Cárdenas Montilla; Carlos Pons Quintáns; Constantino Portas Leirado; Diego de Oya; Eduardo Álvarez Blanco; Eiravella; Elvira Blanco; Elvira Martínez Villa; Enrique Oubiña; Fernando Lago Torres; Francisco Guardiola Bourez; Francisco Javier Pérez Gil; Francisco Mantecón; Francisco Santomé Otero; Gloria Fernández; Guillermina Fernández Mandado; J. Carlos Puch Collazo; J. Ignacio Sesto Novás; Jaime Costas Fernández; Jaime Valverde Arias; Javier Lemos Godoy; Jesús Feliciano; Joaquín Sobreira García; José Francisco González; José Guillermo Sobrino; José L. Pérez Delgado; José Manuel Quintana Martelo; José María Suárez Lorente; José Otero Abeledo (Laxeiro); José Pablo González Roca; José Telmo Lodeiro; Juan Otero García (Eiravella); Julio César Flores; M^a del Carmen Álvarez Braga; Manuel Arbones Ande; Manuel Chapela; Manuel Coia; Manuel Rodríguez Moldes; María Budiño; María González Comesaña; María López Martínez; Mercedes Ruibal; Pedro Muíño Fernández; Ramón Rosa Pérez; Remigio Davila Fernández; Remigio Nieto González; Ricardo Sobreira García; Severo Cebeiro; Silverio Rivas; Souto Blanco; Víctor Canda Riobó; Víctor Casas; Xavier Pousa; Xohán Piñeiro; Xuxo Vázquez Pardo; Francisco Javier Pérez Gil; Francisco Mantecón

1973

Eventos

Exposicións de arte ao aire libre (1973). Praza da Princesa. Vigo

Agustín Pérez Bellas; Alfonso Sucasas; Ángel Huete; Ángel Sevillano; Antón Goyanes; Antonio Quesada; Armando Guerra; Conde Corbal; Eiravella; Francisco Mantecón; Ignacio Arrondo; Javier Pousa; Jesús Otero; José Barreiro; José Guillermo Sobrino; José Lodeiro; Laxeiro; Leopoldo Fernández Varela; Luis Limés; Luis Torras; M^a Dolores Padín; M^a Victoria de la Fuente; Manuel Colmeiro; Mercedes Ruibal; Rafael Alonso; Raúl Comesaña; Santiago Montes; Silverio Rivas; Vicente Vázquez Diéguez; Xoán Piñeiro; Xoán Piñeiro; Xoán Xosé Oliveira

1974

Artistas

Cid, Xosé. *Afiador* (1974). Rúa Ourense. Santiago de Compostela

Pazos, Cándido. *Porta Itineris Sancti Iacobus* (1974). Rúa de San Lázaro. Santiago de Compostela

Eventos

Exposicións no parque municipal de O Castro (1974). Vigo

Acisclo Manzano (*Escultura*); Amadeo Gabino (*Vibración*); Amador Rodríguez (*Apertura de un cubo*); Andreu Alfaro. (*Generatriz*); Eduardo Carretero. (*Reencuentro*); Eduardo Chillida. (*Alrededor del vacío*); Elena Comeiro (*Cerámica*); Enrique Salamanca (*Ilusión del prisma hexagonal*); Feliciano Hernández; Francisco Barón (*Encuentro*); Francisco Besteiro. (*Escultura Viva*); Hortensia Nuñez Ladeveze (*Escultura*); Jesús Valverde (*Figura*); Joaquín Donaire

García (*Figura*); José Díaz Fuentes (*Escultura*); Jose Luis Sánchez (*Prometeo*); José María Cruz Novillo (*Tximparta*); José María Subirach (*Hombre-mujer*); Juan Antonio (*Eslabones perdidos*); Juan Manuel Castrillón (*Andaduras*); Lorenzo Frechilla (*Forma del Sonido*); Luis Borrajo (*Bidimensión*); Manuel García Vázquez (Buciños) (*Figura de bronce*); Marcel Martí; Martín Chirino (*Lazarus*); Michelle Lescure. (*Forma Viva*); Nassio Bayarri (*Introducción cósmica*); Rafael Comesaña (*Figura*); Remigio Mendiburu (*Zugar*); Senén Ubiña (*Escultura 3*); Silverio Rivas (*Módulos*), Venancio Blanco. (*Cisne*); Vicente Larrea; Xoán Piñeiro (*Escultura*)

1975

Eventos

Exposicións de arte ao aire libre (1975). Praza da leña. Pontevedra
Manuel Moldes

Exposicións de arte ao aire libre (1975). Praza da Princesa. Vigo

Abreu Bastos; Acisclo Manzano; Agustín Pérez Bellas; Alberto Datas; Ángel Mosquera; Antón Goyanes; Antón Quesada; Ánxel Huete; Ánxel Sevillano; Aramburu Núñez; Armando Guerra; Cifuentes Pérez; Enrique Conde; Francisco Mantecón; Guillermo Segovia; Leopoldo Varela; Luis Borrajo; Luis Limés; Luis M^a Caruncho; M^a Victoria de la Fuente; M^a. Antonia Dans; Manuel García Vázquez (Buciños); Mercedes Ruibal; Pedro Solveira; X. Díaz Fuentes; Xaime Quesada; Xavier Lemos; Xavier Pousa; Xesús Otero; Xosé Barreiro; Xosé Lodeiro; Xosé Luís de Dios; Xosé M^a Labra

1976

Artistas

A Carón. *Intervención no Hospital Psiquiátrico de Conxo* (1976). Santiago de Compostela
Buciños (Manuel García). *Monumento ao libro e aos seus creadores* (1976). Xardíns de Méndez Núñez. A Coruña

1977

Artistas

León Ortega, Antonio. *Martín Alonso Pinzón* (1977). Baiona
Fernando García Varela. *Iniciativas de cultura popular* (1977) A Coruña
Santiago de Santiago e Antonio González Trigo. *Monumento ao Bimilenario* (1977). Praza de Santo Domingo. Lugo

Eventos

Exposición da Asociación de Escultores Galegos (1977). O Castro

Alfonso Vilar Villalonga. (*Nena saíndo do baño*); Ángel Conde Bermúdez; Arturo Baltar Santos (*Relevo*); Camilo Nogueira (*Mártir*); Camilo Otero (*Genkis Kar*); Carlos García González (*Variaciones U. P.*); Carlos Peleteiro. (*Frecha*); Eduardo;

Eiravella (Tarea); Florencio Martínez Vázquez (Nai e fillo); Francisca Castro Bermúdez (Nai pescantina); J. María Acuña (Ofrenda); Javier Vilariño Pintos (Cabeza de Cristo); José Antúnez Pousa (Cisne); José Cid Menor; José Lema Caamaño (Mariñeiros); José Mesías Iglesias (Escravo); José Sobrado Balboa (Patinaxe artístico); Juan Oliveira (Grupo); Juan Puchades; Julio Leal Álvarez (Sono compartido); Julio Magín Picallo; Luis Gómez Pacios (Muller do cadrante); Manuel Castelo Rivas (Panxoleiros); Manuel Erosa (Disco dos conflitos); Manuel García Vázquez (Buciños) (Desnudo); Manuel Montes Carbajal (Descanso); Rafael Comesaña (Figura); Raúl Comsaña Cobelo (Cruceiro); Reinaldo López Carrizo (Peso furtivo); Silvino Silva Novas (Cruceiro); Xoan Piñeiro (Escultura); Xuxo Vazquez Pardo (Paxaro)

1978

1979

Artistas

Colectivo de Imaxe e Rompente. *Manifestación* (1979)
Correa Corredoira, Xavier. *Lume, aire, terra, auga* (1979). Praza de María Pita
García Blanco, Fernando. *Juanito Acuña*. Praza de Galicia. A Coruña
Gnädinger, Manfred. *Museo-xardín* (1971-2002). Camelle
Mon Vasco (Ramón Ezequiel Vasco Pardavila). *Monumento ao neno* (1979). Xardíns de Méndez Núñez. A Coruña
Mon Vasco (Ramón Ezequiel Vasco Pardavila). *Unicef* (1979). Xardíns de Méndez Núñez. A Coruña

1980

Artistas

Buciños (Manuel García Vázquez). *San Rosendo* (1980). Celanova. Ourense
Camilo Nogueira. *Homenaxe ao Papa Xoán XXIII* (1980). Praza Xoán XXIII. Vigo
Cid Menor, Xosé. *Sen título* (1980). Facultade de económicas. Santiago de Compostela
Díaz Fuentes, Xosé. *Homenaxe a Valle-Inclán* (1980). Campus universitario. Santiago de Compostela.
Mon Vasco (Ramón Ezequiel Vasco Pardavila). *Monumento en Alvedro* (1980). Aeroporto. A Coruña
Otero, Camilo. *A pasionaria* (1980). Facultade de Económicas. Santiago de Compostela
Piñeiro, Xoán. *Monumento ao tuno* (1980). Campus universitario. Santiago de Compostela
Sánchez, Alberto. *Touros ibéricos* (1980). Praza de armas. Ferrol
Silvino Silva, Silvino. *Homenaxe aos canteiros* (1980). Forte do Castro. Vigo

1981

Artistas

Cid Menor, Xosé. *San Rosendo* (1981). Alto da Terra Chá. Entrimo. Ourense

Leiro, Francisco. *Os campaneiros* (1981). O Xisto. Vilagarcía de Arousa
 Otero Besteiro, Francisco. *Monumento a Camilo José Cela* (1981). Parque Camilo José Cela. Vigo
 Otero Besteiro, Francisco. *Monumento ao poeta Pimentel* (1981). Praza Maior. Lugo
 Pacheco, Antonio. *O Emigrante* (1981). Portela d'Home. Lobios
 Pougheol, François. *Studiolo* (1981). Praza do Concello. Vigo

1982

Artistas

Buciños, (Manuel García Vázquez). *Conmemoración mundial de fútbol* (1982). Estadio de Riazor. A Coruña
 Ferreiro Badía, Manuel. *Monumento a Simón Bolívar* (1982). Estrada do Aeroporto da Coruña-Pedralonga. A Coruña.
 Guillermo Steinbrüggen. *Metalúrxico* (1982). Praza da Industria. Vigo
 Ossa, Antonio de la. A Rosalía de Castro (1982). Praza de Vigo. Santiago de Compostela
 Rivas, Silverio. *Proa á mar* (1982). CEIP de Olveira. Ribeira.
 Silva, Silvino. *Celso Emilio Ferreiro* (1982). Avda. Do Marqués de Salcedo. Vigo
 Vázquez, Xuso. *Unidade Aberta* (1982). Praza do Estadio de Balaídos. Vigo

Eventos

Exposicións de escultura na muralla de Lugo (1982). Lugo
 Francisco Leiro; Paco Pestana; Manolo Paz

1983

Artistas

Buciños (Manuel García Vázquez). *Alfonso Daniel Rodríguez Castelao* (1983). Praza da leña. Pontevedra
 Díaz Fuentes, José. *Medusas* (1983). Praza de Ramón Falcón. Lugo
 Díaz Fuentes, Xosé. *Amán* (1983). Xardíns da Sociedade Recreativa la Unión. Sarria
 Díaz Fuentes, Xosé. *Ravinement* (1983). Xardíns de San Vincenzo de Paul. Sarria
 Díaz Fuentes, Xosé. *Sen título* (1983). Área de descanso carreteira Sarria- Monforte de Lemos
 Lombeira, César. *Arcos-Petroglifo* (1983). Entrada a Carril. Vilagarcía de Arousa
 Manzano, Acisclo. *Ao emigrante* (1983). Parque do emigrante. Carballiño.
 Picallo Durán, Magín. *Alegoría a Tui* (1983). Praza de Galicia. A Guarda

1984

Artistas

Castiñeiras, José. *Homenaxe a Luís Seoane* (1984). Praza de Luís Seoane. A Coruña.
 Castiñeiras, José. *Homenaxe a Wenceslao Fernández Flórez* (1984). Xardíns de Méndez Núñez. A Coruña.

Davila, Antonio. *Monumento a José San Martín* (1984). Estación marítima. Esquina con Montero Ríos. Vigo
Díaz Fuentes, Xosé. *Homenaxe ás panadeiras* (1984). Praza do pan. Pontedeume
Eiravella (Xoán Otero García). *Homenaxe a Antón Losada* (1984). Praza de Antón Losada Diéguez. Carballiño.
García Blanco, Fernando. *A Queixeira* (1984). Praza de Galicia. Arzúa
García Blanco, Fernando. *Homenaxe ás queixeiras de Arzúa* (1984). Concello de Arzúa. Arzúa.
Herrán, Agustín de la. *José Francisco de San Martín Matorras* (1984). As avenidas. Vigo
O Pobo de Vigo. *Ao xeneral José de San Martín* (1984). Porto de Vigo
Serrano, Pablo. *Guitarra* (1984). Peirao de transatlánticos. A Coruña

Eventos

Encontro de Escultores de Baiona (1984) Estrada Vigo-A Ramallosa
Eiravella (*Sol primitivo*); Jesús Vázquez Pardo (*Punto Solar*); José Antúnez Pousa. (*Contravento*); José Castiñeiras Iglesias (*Lectura Solar sobre macla*); José Sobrado Balboa (*Homenaxe a Galicia*); Magín Picallo Durán (*Ansia de liberdade*); Manuel Ferreiro Badía (*Futurible inductor*); Reinaldo López Carrizo (*Torsión masculina sobre planos*); Suso Fernández (*Tótem*)
Encontros no Espacio (1984) Exposición itinerante
Acisclo Manzano; Camilo Otero; Elena Colmeiro; Francisco Leiro; Guillermo Steinbuggen; Luis Fernández González; Manuel Coia; Manuel Paz; Mon Vasco; Paco Pestana; Ramón Conde; Silverio Rivas; Suso Fernández; Xosé Castiñeiras; Xosé Cid; Xosé Manuel Castro

1985

Artistas

Araújo, Bibiana; Shiva, Pepe; Brea, Xosé. *Velorio e enterro do Loro Ravachol* (1985). Pontevedra
Castiñeiras, José. *Homenaxe a Rosalía de Castro* (1985). Pontedeume. A Coruña.
Castiñeiras, José. *Wenceslao Fernández Flórez* (1985). Praza do Humor. A Coruña
Cid Menor, Xosé. *San Rosendo de Pedreiriño* (1985). Rotonda Juan XXIII- Rúa Progreso Ourense.
Cid Menor, Xosé. *Santa Eufemia* (1985). Santa Eufemia. Ourense
Vilar Lamelas, Alfonso. *Monumento ao emigrante* (1985). Paseo do Parrote. A Coruña

1986

Artistas

Cid Menor, Xosé. *Monumento a Concepción Arenal* (1986). Ferrol. A Coruña
Conde, Ramón. *Fiel Contraste* (1986). Tras a Casa Consistorial. Pontevedra
Conde, Ramón. *Ramón María del Valle-Inclán* (1986). Xardíns de Méndez Núñez. A Coruña

Conde, Ramón. *Suárez Ferrín* (1986). Xardíns de Méndez Núñez. A Coruña
 Conde, Ramón. *Valle-Inclán* (1986). Xardíns de Méndez Núñez. A Coruña
 Escudero Carril, Jose Francisco. *Homenaxe a Porlier* (1986). Praza de España. A Coruña
 Ferreiro Badía, Manuel. *Alfonso Daniel Rodríguez Castelao* (1986). Xardín de Méndez Núñez. A Coruña
 Ferreiro Badía, Manuel. *Castelao* (1986). Xardíns de Méndez Núñez. A Coruña
 García Blanco, Fernando. *Homenaxe aos gandeiros de Arzúa* (1986). Praza de Galicia. Arzúa
 García Blanco, Fernando. *Juan Melchor Bosco* (1986). Xardíns xunto a ponte romana. Ourense
 García Blanco, Fernando. *Nenos con Beceros* (1986). Praza de Galicia. Arzúa
 Leiro, Francisco. *O temporal* (1986). Estación de Vigo.
 Leiro, Francisco. *Recreando* (1986). Xardíns de San Caetano. Santiago de Compostela
 Leoz Ayuso, Rafael. *Aniversario Constitución Deputación* (1986). Pontevedra
 Nóvoa, Leopoldo. *Homenaxe ás letras e aos números* (1986). Xardíns de Filoloxía. Campus universitario. Vigo
 Vilar Lamelas, Alfonso. *A súa maxestade o príncipe Felipe* (1986). Escola naval militar. Marín
 Vilar Lamelas, Alfonso. *A Peixeira* (1986). Alameda. Redondela
 Vilar Lamelas, Alfonso. *Monumento a Aleixandre Bóveda* (1986). Praza de Curros Enríquez. Pontevedra
 Vilar Lamelas, Alfonso. *Monumento ao soldado descoñecido* (1986). Avenida Montero Ríos. Pontevedra

Eventos

Dimensións Atlánticas (1986). U.I.M.P. A Coruña
 Antón Lamazares (Crucifixo); Antón Lamazares (Jesucristo i os doctores); Enrique Velasco (Maio); Enrique Velasco (San Xoán); Francisco Leiro (A noite); Ignacio Basallo (Maio Floro); Luis Borrajo (Para arder na Coruña); Manolo Paz (Balada); Manolo Paz (Depuradora); Paco Pestana (O xostreador de labancos); Ramón Conde (Despertar); Silverio Rivas (Arroz); Xoraba (Cona carallo); Xoraba (Desconxelación de tres icebergs); Xosé Castiñeiras (Forma Obrigada); Xosé Castiñeiras (Unidades complementarias); Xosé Manuel Castro López (Paca)

1987

Artistas

Acuña, José María. *Peregrino* (1987). San Caetano. Santiago de Compostela
 Antúñez Pousa, José. *Homenaxe aos cabaqueiros* (1987). Praza do Calvario. O Rosal. Pontevedra
 Basallo, Ignacio. *s/t* (1987). Rotonda da Valenzá. Ourense.
 Borrajo, Luis. *Almea I* (1987). Xardíns do Pazo da Xunta de Galicia. Santiago de Compostela
 Cid Menor, Xosé. *Familia* (1987). Rúa Pablo Iglesias. As Lagoas. Ourense
 Cid Menor, Xosé. *Muller* (1987). Praza de Paz Nóvoa. Ourense

- Escudero Carril, José Francisco. *Homenaxe a Baltasar Pardal* (1987). Praza de España. A Coruña
- Rivas, Silverio. *As catro portas cardinais* (1987). Encontros Europeos. Praza da Quintana. Santiago de Compostela.
- Vilar Lamelas, Alfonso. *Homenaxe ao doctor José Martínez García* (1987). Praza do Mosteiro de Poio.
- Vilar Lamelas, Alfonso. *Monumento a Castelao* (1987). Alameda. Redondela

Eventos

- Peché da revista Trilateral* (1987). Facultade de Maxisterio. Compostela

1988

Artistas

- Acuña, Jose María. *Homenaxe aos canteiros* (1988). Alto do Pontillón- Vilariño. Pontevedra
- Acuña, Jose María. *O Peregrino* (1988). Alto de San Roque. O Cebreiro
- Buciños (Manuel García Vázquez). *Ramón Otero Pedrayo* (1988). Praza do Correxidor. Ourense
- Caar, Tom. *Mirador Granite* (1988). Paseo da Alameda. Pontevedra.
- Conde, Ramón. *Mostra de escultura no casco vello de Ourense* (1988). Ourense
- Ferreiro Badía, Manuel. *Monumento a Pablo Iglesias* (1988). Praza de Pablo Iglesias. A Coruña
- Leiro, Francisco. *Os meus sofás* (1988). Alameda de Pontevedra. Pontevedra.
- Manzano, Acisclo. *Emilia Pardo Bazán* (1988). Praza de Emilia Pardo Bazán. A Coruña
- Patinha, Manuel (1988) *Avelinda*. Praza de Fernando Yáñez. Narón
- Paz, Manolo. *Athios* (1988). Peirao. Pontecesures
- Picallo Durán, Magín. *Ao emigrante e o pescador* (1988). Paseo marítimo, xardín da seara. Moaña
- Piñeiro, Xoán. *Arzobispo Lago* (1988). Rúa Ordóñez. Tui
- Quintas Vergara, Manuel. *Monumento ao cazador* (1988). Parque do Castillo. Baiona
- Riomao, Xavier. *Frecha* (1988). Xardín das palmeiras. Pontevedra
- Riomao, Xavier. *Sen Título* (1988). Avd. De Madrid. Vigo
- Velasco, Enrique. *Monumento ao canteiro* (1988). Praza de Cerdedo. Cerdedo

Eventos

- Dimensións atlánticas* (1988). U.I.M.P. Orzán. Durán Loriga. Praza de Santa Catalina. A Coruña
- Leiro, Francisco (*Recreado*); Pazos Martínez, Francisco (*Aparello*); Gonzalo Sarasquete. (*Deus é o noso pai*); Juan Cabezas (*s/t*); Luis Borrajo (*Follie*); Manolo Paz (*Peja*); Manuel Balboa (*Montaxe na praza de Santa Catalina*); Moncho Amigo (*Montaxe na praza de Santa Catalina*); Paco Pestana (*Salmuera de can*); Silverio Rivas (*Sen título*); Suso Montero (*Montaxe na praza de Santa Catalina*); Xobaba (*Follas de bacalao*)

- Mostra de escultura no casco vello de Ourense* (1988). Ourense

Cochorro (Luis Fernández González)

1989

Artistas

Borrajo, Luis. *Casa de nube* (1989). Las Burgas. Ourense
 Buciños (Manuel García Vázquez). *O Neno* (1989). Xoaquín Loriga. Lalín
 Cao, Lino. *Ecu* (1989). Rúa Xacinto Benavente. Vigo
 Castiñeiras, José. *Aos liberais coruñeses* (1989). Praza de Conchiñas. A Coruña.
 Castiñeiras, José. *Fonte das gaivotas* (1989). Praza de Portugal. A Coruña
 Castiñeiras, José. *Julio Camba* (1989). Praza do humor. A Coruña.
 Castro, Xose Manuel. *Sen título* (1989). Mirador de Toxosoutos. Lousame
 Cid Menor, Xosé. *San Mamede* (1989). Praza de Montederramo. Ourense
Cidade de Vigo. (1989). Vigo
 Escudero Carril, Jose Francisco. *Homenaxe a Chacho* (1989). Estadio de Riazor. A Coruña
 Escudero, Francisco. *Eduardo González Valiño* (1989). Estadio de Riazor. A Coruña
 Faílde, Antón. *Ao traballo* (1989). Xardíns de Faílde. Ourense
 Ferreiro Badía, Manuel. *Paloma de Picasso* (1989). Praza de Pontevedra. A Coruña
 Ferreiro Badía, Manuel. *Rosalía de Castro* (1989). Avenida Alcalde Alfonso Molina. A Coruña
 Leiro, Francisco. *Balboas III* (1989). Praza San Amaro. Ferrol
 Manzano, Acisclo. *A Calpurnia Abana* (1989). Fonte termal das Burgas. Ourense
 Manzano, Acisclo. *Homenaxe a Celso Emilio Ferreiro* (1989). IES Celanova. Celanova
 Negrín, René. *Monumento a José Martín* (1989). Xardíns das Avenidas. Vigo
 Nóvoa, Leopoldo. *Mural da Canteira do Parque de Santa Margarita* (1989). Parque de Santa Margarida. A Coruña
 Oliverira Viéitez, Juan José. *Rapto de Europa* (1989). *Cidade de Vigo*. Cruce entre a Avenida Europa e a Avenida de Samil
 Patinha, Manuel (1989) *Homenaxe ao Doctor Don Álvaro*. Praza de Fernando Yáñez. Narón
 Penalta, Soledad. *S/t* (1989). Explanada da Marina. A Coruña
 Uργοite, María Jesús. *As cigarrerías* (1989). Praza da Palloza. A Coruña

1990

Artistas

Braxe Rey, Xosé. *Os mártires do 10 de maio* (1990). Avenida das Pías. Ferrol.
 Buciños (Manuel García Vázquez). *Homenaxe ao reberendo D. José Álvarez* (1990). Pórtico da igrexa de Fátima. Ourense.
 Buciños (Manuel García Vázquez). *Jesús Pousa* (1990). Parroquia de Fátima. Ourense
 Castiñeiras, José. *Álvaro Cunqueiro* (1990). Praza do humor. A Coruña.
 Couto, José. *S/t* (1990). Rúa de Barreiros. O Grove
 Escudero Carril, Jose Francisco. *Breogán* (1990). Praza de San Cristóbal. A Coruña
 Escudero Carril, Jose Francisco. *Castelao* (1990). Praza do humor. A Coruña
 Escudero Carril, Jose Francisco. *Gato* (1990). Praza do humor. A Coruña

Escudero Carril, Jose Francisco. *Homenaxe a Emilia Touzón Quiroga* (1990). O Caurel. A pobra do Brollón.
Escudero Carril, Jose Francisco. *Homenaxe á xente do mar* (1990). Rúa Espiñeiras, rúa Penatouro. Mera-Oleiros. A Coruña
Leiro, Francisco. *Nave* (1990). Campus universitario. Santiago de Compostela
Otero Besteiro, Francisco. *Luis Benigno Vázquez Fernández* (1990). Praza Maior. Lugo
Paz, Manolo. *Sen título* (1990). Urbanización de Esteiro. Ferrol
Siro López, Lorenzo. *Wenceslao Fernández Flores* (1990). Praza do Humor. A Coruña

Eventos

Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove I (1990). O Grove
Antonio Taboada; Goio Usunaga; Gregorio Millás; Hyun Hye Sung; José Couto;
Laura Rodríguez
Urxencias (1990). Moaña

1991

Artistas

Antúñez Pousa, José. *Monumento ao mariñeiro* (1991). Porto. A Guardia
Braxe Rey, Xosé. *Fonte da rá* (1991). Porto de Cirixeiras. Ferrol.
Castiñeiras, José. *Ninfa* (1991). Praza da estación de tren. A Coruña.
César Prada, César. *Doctor Gallego* (1991). Praza do doctor Gallego. Mondoñedo
Dobao, Pedro. *Monumento ao emigrante* (1991). Parque Vilamartín de Valdehorras.
Ourense
Escudero Carril, Jose Francisco. *Homenaxe aos mariñeiros* (1991). Rotonda de Outeiro. A Coruña.
Ferreiro Badía, Manuel (1991) *Monumento a Rosalía de Castro* (1991). Xardíns de Méndez Núñez. A Coruña
Leiro, Francisco. *Colchoneta* (1991). Xardíns de San Caetano. Santiago de Compostela
Leiro, Francisco. *O pequeno sireno* (1991). Campus universitario. Santiago de Compostela
Moncho Amigo (Ramón Manuel Amigo González). *s/t* (1991) . Praza Zalaeta. A Coruña
Puchades, Juan *Álvaro Cunqueiro* (1991). Praza de España. Mondoñedo.
Rivas, Silverio. *Parella* (1991). Facultade de Empresariais. Santiago de Compostela
Vázquez, Xuso. *Á lembranza de D. Gonzalo Ordóñez Pérez* (1991). Parque de Gonzalo Ordóñez. Porriño

Eventos

Cidade de Vigo. (1991). Vigo
Francisco Leiro (*Sireno*); Manuel Oliveira (*Os Cabalos*); Ramón Conde (*Redeiros*);
Silverio Rivas (*Porta do Atlántico*)
Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove II (1991). O Grove
Antonio Taboada; Willi (Ferradás); Florencio de Pedro Herrera; Goio Usunaga de Bilbao; Jesús Delgado; Jorge Romeo; Lareo Morao; Remigio Dávila

Artistas

Amate, Jose Antonio. *Solidariedade* (1992). O Grove
 Ausburgo, Yolanda de. *Monumento* (1992). Monte do Gozo. Santiago de Compostela
 Braxe Rey, Xosé. *Maternidade* (1992). Barrio de Ultramar. Ferrol.
 Castiñeiras, José. *As gaivotas* (1992). Praza de Bos Aires. A Coruña
 Castiñeiras, José. *Fonte dos surfistas* (1992). Paseo marítimo. A Coruña
 Castro, Xosé Manuel. *Monumento a Eduardo Pondal* (1992). Viaducto río Anllóns.
 Ponteceso. A Coruña.
 Conde, Ramón. *Pablo Iglesias* (1992). Avenida Pablo Iglesias. Ourense
 Corral, Víctor. *Queixeira* (1992). Parque de Villalba.
 Davila, Antonio. *Cabeza* (1992). Monte da Guía. Vigo
 Díaz Fuentes, Xosé. *Medusa* (1992). Praza Ramón Falcón. Lugo
 Dobao, Pedro. *Homenaxe a Liñeira* (1992). Parque. As Neves
 Piñeiro, Xoán. *Autorretrato* (1992). Alameda. Cangas.
 Piñeiro, Xoán. *Os gaiteiros de Soutelo* (1992). Alameda. Forcarei
 Rivas, Silverio. *Proa anciño* (1992). Parque do Monte da Almaciga. Santiago de
 Compostela
 Sánchez Mendizábal, Gonzalo. *Valle-Inclán* (1992). Cantón da Leña. A Pobra do
 Caramiñal.
 Valladares, Ángeles. *Arco Atlántico* (1992). Rotonda da Ramallosa. Nigrán
 Valverde Alonso, Jesús. *Homenaxe á muller Viguesa* (1992). Xardíns das Avenidas. Vigo
 Vexina, Cinzia. *Sen título* (1992). Paseo marítimo. O Grove
 Viana, Gonzalo. *Guerreiro* (1992). Camping dos Manzanos. Oleiros

Eventos

Parque escultórico Torre de Hércules (1992). A Coruña
 Francisco Leiro (As Portas de Hércules); Pablo Serrano Aguilar (Retrato do rei Carlos
 III); Ramón Conde (Caronte)
Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove III (1992) O Grove
 Fanchuco de Hío; J. A. Amate; Jorge Romero; Miguel Ángel Arrudi; Ramiro Otarola;
 Salo Saúl
Urxencias (1992). Moaña

1993**Artistas**

Acuña López, Jose María. *En Homenaxe á Comunidade de Xordos* (1993). San Caetano.
 Santiago de Compostela
 Acuña López, Jose María. *En Homenaxe á Comunidade de xordos* (1993). San Caetano.
 Santiago de Compostela
 Acuña, Jose María. *Homenaxe aos mariñeiros* (1993). Castelo de Soutomaior.
 Acuña, Jose María. *Homenaxe aos peregrinos* (1993). Monte do Gozo. Santiago de
 Compostela
 Casás, Fernando. *Ashe VII* (1993). Ronda de Carrero Blanco. Lugo

Castiñeiras, José. *Bañistas* (1993). Praza Pedro Barrié de la Maza. A Coruña
Conde, Ramón. *Ramón Cabanillas y Ramón del Valle Inclán* (1993). Confluencia Ramón
Cabanillas c/v Valle Inclán. Ourense
Dobao, Pedro. *Arquitectura* (1993). Estrada A Guarda-Baiona. A Guarda.
Escudero Carril, Jose Francisco. *As Catalinas* (1993). Paseo marítimo. A Coruña
Escudero Carril, Jose Francisco. *Juán Neira* (1993). Praza Catro Camiños. A Coruña
Ferreiro Badía, Manuel. *Monumento a Rosalía de Castro* (1993). Praza de Rosalía de
Castro. A Coruña
Gnädinger, Manfred. *Museo-xardín* (1971-2002). Camelle
Manzano, Acisclo. *Deusa Briga* (1993). Praza Atlántica. A Coruña
Manzano, Acisclo. *Deusa do Ribeiro* (1993). Carballiño-Ribadavia. Leiro.
Pailós, Manuel. *Sen título* (1993) Parque da Dársena de Xoán XXIII. Santiago de
Compostela²⁰⁰
Picallo Durán, Magín. *Encontro entre dous mundos* (1993). Praza do Castelo. Baiona
Rial, Manolo. *Maruxa dos Portos* (1993). Ensenada do Porto. O Grove
Rodríguez, Manuel. *Queridiño* (1993). Parque do Porto. O Grove

Eventos

Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove IV (1993). O Grove
Jesús Buixan Ibor; José Miguel Fuentes Gil; José Miguel Fuertes (Luz do primeiro día);
Manuel Ramos Martínez; Manuel Rial Pérez (Maruxa dos Portos); Manuel
Rodríguez Prieto; Remigio Dávila; Valentín Ramos. (Porto)

1994

Artistas

Acuña, Jose María. *A Chegada* (1994). Monte do Gozo. Santiago de Compostela
Arrudi, Miguel Ángel. “Calendario climático” (1994). O Grove
Casás, Fernando. *Bosque* (1994). Burgo das Nacións. Santiago de Compostela
Cid Menor, Xosé. *Monumento á familia* (1994). Parque de San Xoán. Taboadela. Ourense
Cid Menor, Xosé. *Ninfas* (1994). Museo Quiñones de León. Vigo.
Cochorro (Luis Fernández González). *S/t* (1994). Avenida Castelao. Ferrol
Coia, Manuel. *Atlante* (1994). Faro Punta Nariga. Malpica
Dobao, Pedro. *Tenazas ao Vento* (1994). Cruce de Estradas. Carnota
Escudero Carril, Jose Francisco. *Homenaxe Miguel González Garcés* (1994). Paseo da
maestranza. A Coruña
Faílde, Antón. *Grupo de persoas* (1994). Praza de San Cosme e Damián. Ourense
Ferreiro Badía, Manuel. “Monumento a Torrente Ballester” (1994). Campus universitario
de Ferrol. Ferrol
Gollanes, Antón. *S/t* (1994). Peirao do Areal. Vigo
Otero, Camilo. *Pórtico da Gloria* (1994). Parque do acueduto de Xelmírez. Santiago de
Compostela
Penalta, Soledad. *Escultura* (1994). Praia de Santa Marta. Baiona

²⁰⁰ Investigación realizada con Alba Rivas en novembro de 2020.

Siza, Álvaro; Aguirre, Isabel. *Parque de San Domingos de Bonaval* (1994). Santiago de Compostela
 Vilar Lamelas, Alfonso. *Monumento a Alejandro Cerecedo* (1994). Alameda. Vilagarcía de Arousa
 Vilar Lamelas, Alfonso. *Monumento á aventura* (1994). O Corgo. O Grove

Eventos

Parque escultórico Torre de Hércules (1994). A Coruña
 Arturo Andrade (*Ártabros*); Gonzalo Viana (*A nave de pedra*); Javier Correa (Rosa dos ventos); Manolo Paz (*Menhires*); Moncho Amigo (*Caracola*); Pabo Serrano (*Guitarra*); Pepe Galán (*Copa do sol*); Ramón Miranda (*Menhir pentacefálico*); Silverio Rivas (*Ara Solis*); Soledad Penalta (*Gardiáns*)
Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove V (1994). O Grove
 Jorge Rial Pérez (*Peón*); Jorge Varela Barrio; José María Herrera; Josef Mössmer; Laura Lio Martorelli

1995

Artistas

Alfonso Vilar Lamelas, Alfonso. *La Madama* (1995). Praia de Silgar. Sanxenxo
 Antonio García Patiño, Antonio. *Santiago a cabalo* (1995). Xardíns do Parlamento de Galicia. Santiago de Compostela
 Armando Martínez, Armando. *Monumento a Rosalía de Castro* (1995). Rotonda a Rosalía de Castro. Vigo
 Armando Rodríguez, Armando. *Rosalía de Castro* (1995). Rúa Rosalía de Castro. Vigo
 Bucíños (Manuel García Vázquez). *Conde de Gondomar* (1995). Parque de Gondomar. Pontevedra.
 Camilo Rodríguez Vidal, Camilo. *Rosalía de Castro* (1995). Praza da Vila. Rianxo
 Castiñeiras, José. *Fonte das Catalinas* (1995). Av. Buenos Aires. A Coruña
 Colectivo Josefá. *Arte lixo* (1995). Redondela
 Conde, Ramón. *Alfonso III de Fonseca* (1995). Claustro Palacio de Fonseca. Santiago de Compostela
 Dobao, Pedro. *A muller desconsolada* (1995). Parque. Silleda
 Enrique Saavedra, Enrique. *Delfín* (1995). Paseo marítimo do Ézaro. Dumbría. Francisco José Pérez
 Fernando Botero, Fernando. *Soldado Romano* (1995). Peirao de transatlánticos. A Coruña
 Francisco José Pérez Porto, Francisco José. *Monumento a Dieste* (1995). Praza Rafael Dieste. Rianxo
 Francisco José Pérez Porto, Francisco José. *Monumento á música tradicional e á Festa das Pepitas* (1995). Arsenal. Ferrol
 García Blanco, Fernando. *O vello dos contos* (1995). Xardíns de Xosé Mosquera Pérez. Santiago de Compostela
 Hernández, Márgara. *Serea* (1995). Paseo marítimo. A Coruña
 Leiro, Francisco. *Homenaxe a Castelao* (1995). Santa Susana. Carballeira. Santiago de Compostela

Lüpertz, Markus. *La Gran Española* (1995). Av. Rodrigo de Padrón. Santiago de Compostela
Menéndez, José Luis. *Pegadas* (1995). Paseo do Porto. O Grove
Mon Vasco. *Aperta* (1995). Glorieta Torre de Hércules. A Coruña
Moncho Amigo. *Diapasón* (1995). Rotonda en Barrio Tejeras Carranza. Ferrol
Moncho Amigo. *S/t* (1995). Parque da ría do Burgo. Cambre. A Coruña.
Olano Sanz, Ana. *Ar* (1995). Paseo do Porto. O Grove
Penalta, Soledad. *Monumento a Baiona* (1995). Paseo marítimo de Baiona. Baiona.
Portela, Sergio. *Figura Masculina* (1995). Praia de Mogor. Marín
Porto. *Monumento ao payaso* (1995). Arsenal. Fene
Quessada Porto, Xaime. *Fauno con Flauta* (1995). Parque do Barbaña. Ourense
Quessada Porto, Xaime. *Serea* (1995). Parque do Barbaña. Ourense
Ramón Conde. *A Cova* (1995). Praza da Sagrada Familia. A Coruña
Silva, Silvino. *O Amor e o Agarimo* (1995). Mirador do Castro. Parque de Castrelos. Vigo
Zaldívar Sanz, Julio. *Estudo de Cubo I* (1995). Edificio A Milagrosa. A Coruña

Eventos

Parque do Porriño (1995). Porriño
José Pedro Crof; Pello Irazu (Dreambox)
Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove VI (1995). O Grove
Ana Olano Sanz; Antonio Alonso Caramés; Isabel Dominguez; Juan Fontecha; Laura Lio Martorelli.

1996

Artistas

Acconci, Vito. *Park up a building* (1996). CGAG. Santiago de Compostela
Bosse, Guillés. *s/t* (1996). O Grove.
Carretero, María. *Peregrino* (1996). Rúa do peregrino. Sarria. Lugo
Colectivo Josefá. *Arte lixo* (1996). Redondela
Conde, Ramón. *Jesús Ferro Couselo* (1996). Rúa de Colón. Ourense
Dobao, Pedro. *A muller traballadora* (1996). Parque. Vigo
García Blanco, Fernando. *Estereotipo Familia Peludez* (1996). Praza da Constitución. Lugo
Irazu, Pello. *Construción* (1996). A Granxa. Polígono industrial. Porriño
Paz, Manolo. *Galáctica* (1996). O Pombal. Cambados
Paz, Manolo. *Menhir* (1996). Illa de San Simón-Cesante. Redondela
Pérez Porto, Francisco José. *Monumento á emigración* (1996). Parque. Ortigueira
Silva, Silvino. *A muller pensante* (1996). Parque de Castrelos. Vigo
Tejada Picher, Carlos. *Alcalde García Picher* (1996). Parque García Picher. Vigo

Eventos

Parque escultórico Torre de Hércules (1996). A Coruña
Cid, Xosé (Breogán)
Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove VII (1996). O Grove

Antón Alonso Caramés; Euloxio Das Penas; Gillés Bossé de Francia; José Luís Menéndez (*Frente a frente*); Juan Fontecha (*Mundo Baleiro*)

1997

Artistas

Carretero, María. *Atópome unha pedra* (1997). San Marcos. TVG. Santiago de Compostela
 Cid Menor, Xosé. *Camiñantes* (1997). Avenida de Santiago. Ourense
 Cid Menor, Xosé. *Homenaxe ao emigrante* (1997). Travesía de Liñares. Ourense
 Colectivo Josefá. *Arte lixo* (1997). Redondela
 Dobao, Xavier. *s/t* (1997). Xardíns da Alameda. Pontevedra.
 Domínguez Sardiña, Pedro. *Piães maternais* (1997). Parque do peirao. O Grove
 García Blanco, Fernando. *Homenaxe ao emigrante* (1997). Praza do algodón. Negreira
 García Blanco, Fernando. *Homenaxe ás panadeiras de Cea* (1997). Rúa Lodairo. San Cristovo de Cea. Cea
 García Blanco, Fernando. *Monumento á xeración Nós* (1997). Campus Universitario. Ourense
 García Juncal, Rubén. *Sen título* (1997). Praza de Rodrigo de Padrón. Santiago de Compostela
 Leiro, Francisco. *A palabra* (1997). Aeroporto de Alvedro. A Coruña.
 Leiro, Francisco. *Bañista no Areal II* (1997). Praza da Estrela. Vigo
 Leiro, Francisco. *Bañista no Areal* (1997). Estación marítima. Vigo
 Moncho Amigo. *Aracnido* (1997). Porto Balarés. Ponteceso. A Coruña
 Oliveira, Xoán. *Potro* (1997). Parque. Fisterra
 Patinha, Manuel (1997) *Anduriña*. Praza da Gándara. Narón
 Patinha, Manuel (1997) *Animal Varado*. Xardíns de San Caetano. Santiago de Compostela
 Rial Pérez, Carlos. *Sen Título* (1997). Paseo río Pontiñas. Lalín
 Rucco, Fabián. *Náufrago II* (1997). Paseo marítimo. O Grove
 Vázquez, Xurxo. *José Otero Abeledo* (1997). Rúa Policarpo Sanz. Vigo
 Vázquez, Xuso (1997) *Pintor Laxeiro*. Esquina Policarpo Sanz. Vigo

Eventos

Galicia, Terra Única (1997). Varias cidades galegas
 Acisclo Manzano (*Ao sol*); Acisclo Manzano (*Cristo*); Acisclo Manzano (*Lucus, Gallaecia fulget*); Acisclo Manzano (*Maternidade*); Acisclo Manzano (*O Anxo da Condesa*); Acisclo Manzano (*Parella*); Acisclo Manzano (*Ses salinas*); Alfonso Palmeiro (*Intervención cromática en Santa María*); Alfredo Omaña (*O camiño*); Álvaro de la Vega (*Figura*); Álvaro de la Vega (*Figura*); Ana Acuña, Raquel Ferreiro, Beatriz Camarero e Pilar Fueyo (*Rojo*); Ana Corzo e Paulina Real; Andrés Nagel (*Parella*); Ángel Óscar Cenzano Carrillo (*Sen título*); Ángel Orensanz (*Camiño de Santiago*); Anónimo (*Aseos Públicos*); Antonio Faílde (*Moza sentada*); Ánxeles Penas (*Agardando*); Anxos Romeo (*Nenos*); Arturo Bermejo e Cristina Iglesias (*Camiño do futuro*); Arturo Fuentes (*Olvido*); Arturo Gómez (*Espazo común*); Baltasar Lobo (*Ao aire libre*); Baltasar Lobo (*Elan*); Baltasar Lobo (*Onde*); Blanca Garnica Cruz (*Irmás*); Blanca González (*Xardín*); Carlos

Evangelista (*Evolución*); Carlos Ochoa (*Poñer una pica en Vigo*); Carlos Piñel (*Estela 97/I*); Carlos Piñel (*Estela 97/II*); Carlos Rial (*Sen título*); Carlos Vázquez Mendieta (*Corazón da terra*); Carmen García Soto (*Leiteira*); César Lombra (*Cola do peixe*); Chema Dapena (*Fontes da poesía*); Cristina Varela (*Intervención nun espazo público*); Daniel Guitiérrez Adán (*Sen Título*); Daniel R. Martín (*Polybia Singularis*); Daniel R. Martín (*Sen Título*); Daniel Río, Caxigueiro (*O bosque das ausencias*); David A. Cal Vázquez (*Sobre as árbores da ciencia e o camiño cara o mundo feliz*); David Creus Andrade (*Lugar dos meus ollos*); Domingo Reboredo Lomba (*Maternidade*); Dora Salazar Romo (*Moldura*); Elena Colmeiro (*Serie Caracola*); Elena Rodríguez (*Instalación Interior*); Elke García (*Insectos*); Emilia Trueba (*Daniel R. Martín*); Emiliano Romero Fernández (*No centro da espiral dorme a serpe*); Emilio F. Celeiro (*Xente*); Enrique Conde (*Milladoiro*); Enrique Saavedra Chicheri (*East meets West*); Enrique Velasco (*Espazo oco*); Esteban Tranche (*Figura No-ruega*); Esteban Tranche (*Pajarillo, pecho amarillo*); Esteban Tranche (*Pavonado en negro*); Eugenio Otero (*A escuridade da mente*); Faustino Aizcorbe (*Esfera partida*); Feliciano Hernández (*Tensión horizontal*); Félix José Reyes Arencibia (*Figura de muller*); Fernando Casás (*Ashé IV*); Fernando Casás (*Ovo de Urubu*); Fernando Casás (*Proxecto Castaño*); Fernando Navarro (*Mirando cara o mar*); Fernando Valeiras (*Postes da luz*); Ferreiro Badía (*Nophanta*); Ferreiro Badía (*Se vende*); Florencio de Arboiro (*Noite meiga*); Francisco Leiro (*Deitado*); Francisco Javier Dobao Fernández (*Pirámide*); Francisco Leiro (*Colchoneta*); Francisco Leiro (*Sequía*); Francisco Pazos (*Alzamento*); Francisco Pazos (*Aqueloutra*); Francisco Pazos (*Custodia IV*); Francisco Pazos (*Moedeira*); Francisco Pazos (*Pedra dos catro encontros*); Francisco Rallo Lahoz (*León*); Francisco Redondo (*Mariña*); Francisco Redondo (*Si, dende o outeiro hai boas vistas*); Francisco Redondo (*Sen título*); Gonzalo García Fernández (*Les villes*); Gonzalo García Fernández (*Trifones*); Gonzalo Viana de Zulaica (*Reyes Batracios*); Guillermo Steinbrüggen (*Paradigma*); Isabel Domínguez (*Torso*); Isabel Garay (*Aire armado*); Javier del Río (*Mujer escalera*); Javier del Río (*Nocturno*); Javier del Río (*Personaxe do Guernica*); Javier R. De la Torre (*Muro e vida*); Javier Sauras Viñuales (*Arco tripódico*); Javier Touceda Otero (*Sen título*); Jesús AVECILLA (*O tolo, a muller do tolo*); Jesús Elizainzin Osinaga (*Estatua central de la serie Cromlech Ikusten*); Jesús Valmaseda (*Serie Redes*); Jesús Valverde (*Figura de mujer*); Jorge Rivera (*Torito bravo*); Jorge Varela Barrio (*A sombra de Peter Pan*); Jose A. Lijó Pose (*Silla*); José Cao Lata (*A despedida de emigrantes e soldados*); José Carlos Balanza Mateo (*Camiño*); José Francisco Escudero Carril (*Cabeza de caballo*); José Francisco López Noya (*Europa*); José Gonzalvo Vives (*El jotero*); José Ilubarrena Arellano (*El símbolo del reino de Pamplona*); José Luis Ribas Fernández (*A pedra redonda do Allal*); José Luis Ribas Fernández (*Obra invitada*); José M. López (*Millo*); José M^a Prieto Lago (*O nacemento dos mares*); José M^a. Moro (*Instalación*); José Manuel Campos Villaverde (*Eixo*); José Manuel Grangel García, Jogra (*Homenaxe*); José Manuel Pateiro Guede (*Opresión*); Jose Marcos Soto (*Figura*); José María Acuña (*Da festa*); José María Acuña (*Retorno da pesca*); José Prieto e Vega Ruiz (*Resto arqueológico*); José Ramón Anda Goikoetxea (*Tártalo*); Juan Carlos Meana

(*Homenaxe aos vencidos*); Juan Cerviño (*Paisaxe artificial*); Juan J. Fuentes (*Nenes e nenas*); Juan Loeck (*Recordos do mar Egeo*); Juan Otero García, Eiravella (*Vía Láctea e Orión*); Julián Ramírez Carrascal e Ramiro Ramírez Carrascal (*Contorno*); Koko Rico (*Mutants*); Koldobika Jauregi (*Zalduna*); Lomarti (*Enano*); Loreto Blanco (*Paisaxe subterráneo*); Luis Borrajo (*Almea, Almea I, Tronzo*); Luis Caruncho (*Diafragma, Vidas del plano nº 4*); Luis Casado Cadarso (*Da serie ceo, Pinocho tiñas razón, Sen palabras, Tócaa de novo*); Luis Fernández González (Cochorro) (*Sen título I e II*); Luis Loureira (*Intersección*); M^a Jesús Urgoiti (*Peregrino*); Manolo Paz (*Horizontes, Mesa de Con, Rabela, Sen título I, II e III*); Manuel Barrio Gómez (*Vigía II*); Manuel Chazo (*Arpa para lias verdes*); Manuel Clemente Ochoa (*Deporte*); Manuel García Vázquez Bucinos (*Desnudo, Maternidade I, II e III, Desnudo con ropaxes*); Manuel Gómez Raba (*Sen título*); Manuel Patinha (*Animalalma*); Manuel Patinha (*Barcola*); Manuel Patinha (*Ciprés*); Manuel Patinha. (*Elefantoide*); Manuel Patinha (*Evangelio*); Manuel Patinha (*Omas Lobo*); Manuel Patinha (Unicornio); Manuel Primitivo Lareu (*Parella de cérvido*); Manuel Varela Álvarez (*Aguasiu*); Manuel Xío Blanco (*Simboloxía mariña*); Marcos López Juncal (*Desenrolo industrial*); María Sacristán (*Estancias*); Marta Vega (*A través*); Martínez del Río (*Baón*); Martínez del Río (*Caltor*); Maya Estarque (*Sen título*); Miguel Ángel Arrudi (*Deconstructivismo ecolóxico*); Miguel Ángel Sainz Jiménez (*Muller*); Moncho Amigo (*Coaliscencia*); Moncho Amigo (*Solución de continuidade*); Mónica Ortúzar (*Agasallo de Bodas*); Montserrat Rego (*Medusa medosa*); Natalia Val Guerreiro (*O que cae xa non se levanta*); Nono Bandera (*The paradise offesh*); Pablo Sánchez Corral (*Invasión*); Paco Pestana (*Sen título*); Paco Pestana (*Sen título*); Pedro Dobao Rodríguez (*Familia*); Pedro Tramullas (*Porta da vida*); Pepe Galán (*Acutángulo*); Pepe Galán (*Fendas I*); Pepe Galán (*Intimidade III*); Pepe Ortega (*Sen título*); Pepe Ortega (*Sen título*); Quique Guerra (*Vida entre parénteses*); Rafael Bartolozzi (*Gran pare*); Rafael Calvo (*Yapeyú*); Rafael Fernández Mangado (*A súa maxestade o rei dos escarabellos elefante*); Rafael Pérez Fernández (*Sen título*); Ramón Conde (*Alegoría da vida e da morte*); Ramón Conde (*Bica-mans*); Ramón Conde (*Esfera*); Ramón Conde (*Figura camiñando*); Ramón Conde (*Gran Nai*); Ramón Conde (*Parella*); Ramón Conde (*Paternidade*); Ramón Conde (*Vixía*); Remigio Dávila Fernández (*Violón*); Remigio Mendiburu (*Zugaitza*); Ricardo González Gil (*Da serie Architectonic Parsing*); Ricardo Santamaría (*Jongleur*); Roberto Novo Sánchez (*Guerreiro Galaico*); Rosalía Pazo Maside (*Sen título*); Rosendo González Martínez (*Alicerce*); Sabela Martín Romalde (*Hongos, intervención en un espacio natural*); Sandra Monroy Castro (*Pedro e os nenos*); Santiago Gimeno Llop (*Conductos*); Sebastián Anxo; Sebastián Palmás Bonaque; Silverio Rivas (*I e II*); Silvia García (*Público/privado*); Sol Alonso e Isabel Rueda (*Figuras aparentes*); Soledad Penalta; Sonia Dopazo (*Anxos con sexo*); Teresa Gómez (*Presencia*); Venancio Blanco (*Cisne*); Venancio Blanco (*Repouso*); Venancio Blanco Touro; Verónica Dopico (*Video Instalación*); Vicente Blanco Mosquera (*Sen título*); Vicente Larrea (*Broca Kenkenes*); Víctor Corral Castro; Xabier Laka (*De tolos*); Xavier Correa Corredoira (*Cristo das catalpas*); Xesús Vázquez (*Atalaia Goethe*); Xoán Torres

Cidre (*Continente*); Xohán Viqueira (*Atrapallados no labirinto*); Xosé Cid (*Camiñante*); Xosé Cid (Dama da Rabeda); Xosé Cid (*Guerreiro*); Xosé Cid (*Home*); Xosé Cid (*Parella sentada*); Xosé Cid (*Porta ao 2000*); Xosé Cid (*Posidón*); Xosé Manuel Castro (*Sen título*); Xosé Teiga (*Intervención urbana*); Xulio López y Pedre (*A cima do poder*); Xusto Barreiro; Xuxo Vázquez Pardo (*Amazona*); Yolanda Herranz. (*Caídas*)

Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove VIII (1997). O Grove
Carlos Sánchez Sevilla (Auga, lume, aire e terra); Czeslaw Podlósny (Monumento ao centollo); Lidia Rosinska (Rede); Maria Assunta Karini (Niño) Biolóxico; Maribel Mouriño Pino (Gea); Pedro Rodríguez Sardina (Piares Maternais)

1998

Artistas

Buciños (Manuel García Vázquez). *José Manuel Rei de Viana* (1998). Praza das Mercedes. Ourense
Camba, Julio; Borrajo, Luis. Monolito *Encontro Cultural* (1998). Av. Juan XXIII e Burgo das Nacións. Santiago de Compostela
Castiñeiras, José. *Estatua de María Pita* (1998). Praza de María Pita. A Coruña
Cid Menor, Xosé. *Afiador* (1998). Rotonda das lagoas. Rúa Otero Pedrayo. Ourense
Colectivo Josefá. *Arte lixo* (1998). Redondela
Concello de Vigo. *A Don Eugenio González de Haz* (1998). Xardíns do Porto. Vigo
Conde, Ramón. *El columpio* (1998). A ponte do Burgo. A Coruña
Corral, Víctor. *Homenaxe ao leñador* (1998). Nadela. Lugo
Dobao, Pedro. *A Familia* (1998). A s Neves. Estrada A Guarda-Baiona. A Guarda.
Escudero Carril, Jose Francisco. *Homenaxe a Castelao* (1998). Paseo da Ribeira, Paseo do Muelle. Rianxo
Ferreiro Badía, Manuel. *Monumento aos trobadores* (1998). Illa de San Simón. Redondela
Fragoso, Joao *Luis Vaz de Camoens* (1998). Av. De La Habana. A Coruña
Fragoso, Joao. *Luis Vaz de Camoens* (1998). Av. De La Habana. A Coruña
Penado, José Luis. *Árbore* (1998). Praza de Barcelos. Pontevedra
Picallo Durán, Magín. *Os canteiros de Curtis* (1998). A horta do Cura. Cuntis
Urgoite, María Jesús. *Serea de San Amaro* (1998). Praia de San Amaro. A Coruña

Eventos

Bienal Internacional de arte de Pontevedra VIII (1998). Pontevedra
Paco Pestana (*Castaño e latón*)
Kaldarte I (1998). Caldas de Reis
Alejandro Bobillo; Beatriz Fernández; Félix Fernández/ Carolina Miraz; Fito Alonso; Fruela Alonso/Jesús Fernández; Juanjo Fuentes; María Sánchez; Mario Suares; Pablo Sánchez; Rodrigo García; Roi Fernández
Parque escultórico Torre de Hércules (1998). A Coruña
Fidel Goás Mendes (*Hidra de Lerna*)
Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove IX (1998). O Grove

Carmen Tornaboní (*Attesa*); Iraida Cano Ayala (*Cardumen*); Juan Fontecha (*Ventanas al mar*); Manuel Rodríguez (*Nudo Marinero*); Sofie Frank

1999

Artistas

Castañet, Albert. *Sen título* (1999). Paseo do Malecón. Barco de Valdehorras. Ourense
 Cidrás, Salvador; Lehtinen, Jukka. *Transplant Heart. Capital Cultural Europea* (1999).
 Carretera de Noia. Avenida Mestre Mateo
 Colectivo Josefá. *Arte lixo* (1999). Redondela
 Conde, Ramón. *A Fonte* (1999). Rúa de Fontiñas. Santiago de Compostela
 Conde, Ramón. *A Leiteira* (1999). Rúa do paseo. Ourense
 Conde, Ramón. *A Leiteira* (1999). Rúa do paseo. Ourense
 Conde, Ramón. *Cabeza amistosa* (1999). Rúa da estación. Pontevedra
 Correa Corredoira, Xavier. *Muller mariscadora* (1999). O Burgo. Cambre. A Coruña
 Galán, Pepe. *Vieiros de seu* (1999). Praza de Santo Domingo. Lugo
 Ibarrola, Agustín. *Intervención en O Rexo* (1999). Concello de Allariz
 Lombera, César. *Os adeus* (1999). Parque de Cavadelo. Vilagarcía de Arousa
 Lombera, César. *Ramón María del Valle-Inclán* (1999). Parque da Alameda. Santiago de Compostela
 Manzano, Acisclo. *Maternidade* (1999). Rúa do Paseo. Ourense
 Oliveira, Xoán. *Pelea de cabalos* (1999). Praza da Vila. Lalín.
 Patinha, Manuel. *Camiñante* (1999). Delante da Ponte Romana. Ourense
 Patinha, Manuel. *Vixiante do Camiño*. Rotonda dos Remedios. Ourense
 Pazos, Francisco. *Fiesta aberta ao mar* (1999). O Portiño. A Coruña
 Piñeiro, Xoán. *Autorretrato de Xoán Piñeiro* (1999). Praza do escultor Piñeiro. Vigo
 Rivas, Silverio. *Dolmen Novo Milenio* (1999). Parque da Música. Santiago de Compostela
 Rodríguez Vidal, Camilo. *Peregrino* (1999). Avenida de Camilo José Cela. Padrón
 Rodríguez, Camilo. *Manuel Baltar Santaló* (1999). Rúa dos Dolores. Padrón
 Santiago de Santiago. *Templario Peregrino* (1999). Ponte de San Lázaro. Santiago de Compostela
 Santiago, de Santiago. *Templario Peregrino* (1999). Ponte de San Lázaro. Santiago de Compostela

Eventos

Fardel de Dissidências (1999). Fundación Luís Seoane
 Carlos Tejo (*Inventario*); Isabelle Bribosia (*Hors d'oeuvres*); Óscar Mora (*Voltou o Xerión*); Miguel Molina (*¿y esto qué es?*)
Festival de Graffiti Intercontracultura (1999). Concello do Porriño. Pontevedra
Illa das esculturas (1999). Pontevedra
 Anne & Patrick Poirier (*Una Folie o Pequeno*); Dan Graham (*Pyramid*); Enrique Velasco (*Xaminorio xunquemenes obay*); Fernando Casás (*Os 36 xustos*); Francisco Leiro (*Saavedra. Zona de ocio*); Giovanni Anselmo (*Cielo acortado*); Hamilton Finlay (*Petrarca*); Jenny Holzer (*Sen título*); José Pedro Croft (*Sen*

título); Richard Long (*Liña de Pontevedra*); Robert Morris (*Labirinto*); Ulrich Rückriem (Sen título)

Kaldarte II (1999). Caldas de Reis.

Ana Míguez; Jacobo Bonino; María Iglesias; María Sacristán; Martín Pena; Patricia Iglesias; Rosendo Cid; Suso Fandiño; Tania Sanjurjo; Teixeira Barbosa

Simposio internacional de esculturas en el Monte Alba I (1999). Monte Alba. Pontevedra

Ana Olano Sáenz (*Itinerario 1999*); Igor Brown (*Atravesando el paso*); Javier Dobao (*Natureza y Cultura*); Joao Anteros (*Porta orgánica*); Kelamn Tufan (*Bull Ship*); López Coira (*Receptáculo solar*); María Assunta Karini (*Ofrenda*); María Branea (*Pirámide do tempo*); Moshe Perelmán (*Croios de mar*); Remigio Davila (*Metamorfose*)

Parque Miño (1996). Ourense

Acisclo Manzano (*Figura*); Antonio Failde (*Figura de muller*); Arturo Baltar (*Serea alentando un fillo*); Manuel García Vázquez (*Maternidade*); Luis Borrajo (*Aire entupido*); Ramón Conde (*Figura en bronce*); Xosé Cid (*Home da rábida*)

Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove X (1999). O Grove

Antonio Rodríguez (*Crisálida*); Esther Veiga; Ignacio Fernández (*Baticaso*); Juan Fontecha (*O derradeiro Porto*); Miguel Ángel Achig (*Guarmis*)

2000

Artistas

Andrade, Arturo. *O Boi* (2000). Rúa Entrecercas- Praza do Eiró. Allariz. Ourense

Colectivo Josefá. *Arte lixo* (1999). Redondela

Conde, Ramón. *A pementeira* (2000). Avd. de Compostela. Padrón

Conde, Ramón. *Homenaxe a Manuel Antonio* (2000). Alameda de Manuel Antonio. Rianxo

Conde, Ramón. *Matías Cascallar y Guisande* (2000). Praza de Macías. Padrón

Elga, M.^a. *Gnosis* (2000). Alameda. Ourense

González Martínez, Emilio. *Fonte Quente* (2000). Glorieta da avenida de Pardo de Cela

Hoeppe, Patricia. *Den pilgerweg* (2000). Varios lugares

Perkovic, Miroslav. *Santo Bondadoso* (2000). Parque da Milagrosa. Lugo

Rial, Manolo. *O Carreteiro* (2000). Mirador de Soutochao. Sober

Rial, Manolo. *O Porco* (2000). Avd. De Buenos Aires. Ourense

Rivas, Silverio. *Monumento ás vítimas da represión* (2000). Alameda de Tui

Rodríguez Vidal, Camilo. *A semilleira* (2000). Praza de Castro. Padrón

Rodríguez Vidal, Camilo. *O Bosque* (2000). Canteira Monte Alto. Arteixo

Rodríguez Vidal, Camilo. *O peregrino* (2000). Albergue do peregrino. Valga

Senande, Carmen. *Sen título* (2000). Paseo de Csablanca "Os Castros". A Coruña

Ueber, Barbara. *Sen título* (2000). Varios lugares

Vega, Álvaro de la. *Homenaxe a Francisco Fernández del Riego* (2000). Praza elíptica. Vigo

Eventos



Festival de Graffiti Intercontracultura (2000). Porriño. Pontevedra

Kaldarte III (2000). Caldas de Reis

Inés Casado; Íñigo Legazpi; Isaac Cordal; Israel Pimienta; Patricia Iglesias; Piña García.

Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove. XI (2000)

Berzseny Balazs; Juan Carlos Rayas (*Rumbo*); Leandro Seixas (*Mirando al interior*); Luis Sifuentes; Tanya Preminger

2001

Artistas

Buciños, Manuel García Vázquez. *Alfonso Daniel Rodríguez Castelao*. (2001). Praza da Imprenta. Ourense

Buciños, Manuel García Vázquez. *Homenaxe ao arquitecto Palacios* (2001). Praza do Concello. O Porriño

Cao Quelle, Ánxel. *Maruxaina* (2001). Cervo. Lugo

Cid, Xosé. *A Castañeira* (2001). Praza de Macías. Padrón

Cid, Xosé. *A Castañeira* (2001). Rúa Curros Enríquez. Ourense

Coia, Manuel. *O Galeón-a sereiña* (2001). Porto de Cangas. Cangas

Cordal Quintas, Isaac. *Homenaxe á labor do canteiro* (2001). Avenida da estación. Pontevedra

Escudero Carril, Jose Francisco *Homenaxe ao Pai Villa* (2001). O Portiño. A Coruña

Escudero Carril, Jose Francisco. *Tía Antonina* (2001). Mera. Oleiros.

Ferrer Diéguez, Xosé Antonio. *Monumento á muller* (2001). Rotonda Emilia Pardo Bazán Ourense.

González-Xesta, Luis. *Fonte escultórica*. (2001). Rotonda do pavillón de deportes. Ourense

Manzano, Acisclo. *Gran peza*” (2001). Praza Camiño Caneiro. Ourense

Manzano, Acisclo. *Peza catro*”(2001). Praza Camiño Caneiro. Ourense

Manzano, Acisclo. *Peza dous*”(2001). Praza Camiño Caneiro. Ourense

Manzano, Acisclo. *Peza tres*”(2001). Praza Camiño Caneiro. Ourense

Manzano, Acisclo. *Peza un*”(2001). Praza Camiño Caneiro. Ourense

Movilizacións contra a L.O.U. *Marcha fúnebre e suicidio colectivo* (2001). A Coruña

Movilizacións contra a L.O.U. *Morte, velório e enterro da Universidade Pública* (2001). Bonaval. Compostela.

Oliveira, Xoán. *Alfonso IX* (2001). Praza da Vila. Lalín.

Partido Privado. *Mitin do Partido privado* (2001). Praza da Quintana. Santiago de Compostela

Prada, César. *A Familia* (2001). Rotonda Salvador de Madariaga. Ourense

Quesada Blanco, Xaime. *Ao meu can Roko* (2001). Praza do río Lérez. Pontevedra.

Rodríguez Vidal, Camilo. *O farmacéutico D. Manuel Baltar* (2001). Praza de Baltar. Padrón

Rolán, Amadeo. *Peliqueiro* (2001). Campobeceros. Castelo do Val

Sánchez Mendizábal, Gonzalo. *Homenaxe á muller traballadora* (2001). Paseo do areal. A Pobra do Caramiñal

Siro López, Lorenzo. *Mariñeiro Acarrexador* (2001). Paseo marítimo. Moaña.

- Vilar Lamelas, Alfonso. *Monumento a Felipe “Pantera” Rodríguez* (2001). Parque de Vilaxoán. Vilagarcía de Arousa
- Zhang, Huan. *Pilgrimage to Santiago* (2001). Museo das Peregrinacións. Praza da Quintana. Santiago de Compostela

Eventos

- Bolsas de A Paradanta Leader II. Intervencións artísticas na natureza* (2001). Concellos da Paradanta.
- Corpos de producción* (2001). CGAG. Santiago de Compostela
- María Ruido [intrépidas&sucias] (*Workwear*)
- Festival de Graffiti Intercontracultura* (2001). Porriño. Pontevedra
- Kaldarte IV* (2001). Caldas de Reis.
- Arturo Reboiras; Cristina Iglesias; David Bustos; Irene Blanco; José Miranda; Sofía Chavarri; Teresa Fernández
- Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove. XII* (2001)
- Ángel María Rodríguez; Francisco José Rodríguez Remiseiro (Neptuno e o mar); Marc Bertran (De organit net); Michael Scheueermann; Romero; Zoé de L'isle

2002

Artistas

- Manzano, Acisclo. *Maternidade* (2002). Rúa do Paseo. Ourense
- Buciños, Manuel García Vázquez. *Monumento á auga* (2002). Praza da auga. Mondariz
- Rodríguez Vidal, Camilo. *Glorieta de Conxo* (2002). Santiago de Compostela
- Rodríguez Vidal, Camilo. *La Bella Otero* (2002). Praza do Concello. Valga
- Dobao, Pedro. *Traballo, esforzo e industria* (2002). Parque empresarial. Celanova.
- Lombeira, César. *Valle-Inclán* (2002). Praza de Méndez Núñez. Pontevedra
- Álvarez García, Fernando. *Celosía* (2002). O Grove
- Leiro, Francisco. *Alegoría do tempo* (2002). Campus de Vigo. Vigo
- Rodríguez Vidal, Iria. *A Despedida* (2002). Dársena do Porto de Corrubedo. Ribeira
- Liste Naveira, José Liste. *O Mouchiño* (2002). Alfonso López de Haro. Ourense
- Carrera, José Luis. *Nexus VI* (2002). Rotonda dos Remedios. Ourense
- Manuel Pateiro, Jose Manuel. *Píramo y Tisbe* (2002). Entrada Ponte Romana. Ourense
- Borrajo, Luis. *Muller espida* (2002). Xardíns do Concello de Ourense. Ourense.
- Borrajo, Luis. *Muller tumbada* (2002). Paseo Central da Alameda. Ourense
- Picallo Durán, Magín. *A muller labradora* (2002). Praza do Concello. Forcarei
- Picallo Durán, Magín. *Ao pescador desaparecido* (2002). Pasoe marítimo. Moaña
- hazo, Manolo. *Faro das lúas* (2002). Mirador de Andrés. Vilagarcía de Arousa
- Paparolo, Manuel Barreiro Barreiro. *Garza* (2002). Praza do Corgo. O Grove
- Coia, Manuel. *Vento de proa* (2002). Paseo Marítimo. Cangas
- Collazo Torres, Manuel. *Fonte dos nenos* (2002). Glorieta de Compostela. Pontevedra
- Dobao, Pedro. *Eixo* (2002). Celanova. Ourense.
- Dobao, Pedro. *Homenaxe ás lavandeiras* (2002). Marín
- Plataforma contra a Burla Negra e Nunca Máis* (2002). Praia do Orzán. A Coruña
- Plataforma contra a Burla Negra e Nunca Máis* (2002). Praza de María Pita. A Coruña

Portela, Sergio. *O susurro* (2002). Vigo
 Rivas, Silverio. *Horizonte para o sol* (2002) Campus das Lagoas-Marcosende. Vigo
 Corral, Víctor. *Homenaxe á xustiza* (2002). Xardíns do Parlamento de Galicia. Santiago de Compostela
 Mosquera Porto, Emilio. *Ao poeta Miguel Hernández* (2002). Parque de Miguel Hernández. Vilagarcía de Arousa
 Xaime Quessada Porto, Xaime. *Fauno con Moucho* (2002). Rúa de Lamas Carballal. Ourense
 Quessada Porto, Xaime. *O Mouchiño* (2002). Alfonso López de Haro. Ourense
 Lois Carrera, Xosé. *Nexus VI* (2002). Glorieta sur Ponte do Milenio. Ourense

Eventos

Bienal de Pontevedra (2002). Pontevedra
 Miguel Ángel Rebollo (*A arte moderna é parte do glamour*)
Corpos de produción (2002). CGAG. Santiago de Compostela
 Xoán Anleo (*O corpo do delito*)
Festival de arte independente e novas tendencias de Pontevedra "IFI" (2002). Pontevedra
Festival de Graffiti Intercontracultura (2002). Porriño. Pontevedra
Kaldarte V (2002). Caldas de Reis.
 Alberto Mera; Chisco Matesanz; Cristina Iglesias; Dani Vila; Elisa Pereira; Íñigo Legazpi; Irene Blanco; José Miranda; Juan Carlos Román/ Chelo Matesanz; Sara Sappeti; Teresa Fernández; Wom y Keops
Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove XIII (2002)
 Antonio Moreira Recamán (*Vill 4-9-02*); Harutyun Yekhalyan (*L'amazone*); Ian Newbery (*Fragments of time*); Laurentiu Burcalu; Roberto Ponte Negro (*Aquiles*)

2003

Artistas

Aldonza Torres, Óscar. *Homenaxe aos voluntarios do Prestige* (2003). O Grove
 Amaya, Salvador. *Monumento a Valle-Inclán* (2003). Vilanova de Arousa
 Bañuelos Fournier, Alberto. *A Ferida* (2003). Santuario da virxe da Barca. A Coruña
 Buciños, Manuel García Vázquez. *A rianxeira de Rianxo* (2003). Paseo. Rianxo.
 Buciños, Manuel García Vázquez. *O Encontro* (2003). Praza do encontro. Bouzas. Vigo
 Bueno, Pedro. *Raíces* (2003). Entrada a Muxía. Muxía.
 Carballido, Xesús. *Muntem-homenaxe aos emigrantes* (2003). Praza do emigrante. Carballiño. Ourense.
 Conde, Ramón. *Macías o namorado* (2003) . Praza de Macías. Padrón
 Dobao, Pedro. *A vaca* (2003). Melide
 Ferreiro Badía, Manuel. *Monumento a Camilo José Cela* (2003). Paseo do Espolón. Padrón
 Ferrerio Badía, Manuel. *Camilo José Cela* (2003). Praza do Espolón. Padrón
 Francisco Escudero Carril, Jose Francisco. *San Bieito* (2003). Rúa Ramón Cabanillas, Igrexa parroquial. A Coruña
 Leiro, Francisco. *Casa das palabras* (2003). Vigo

Lois Carrera, Xosé. *O carboeiro* (2003). Praza dos carboeiros. Verín.
Lois Carrera, Xosé. *O cigarrón* (2003). Praza de Viriato. Verín. Ourense.
Lombeira, César. *Ramón José Simón Valle y Peña* (2003). Praza de Méndez Núñez.
Pontevedra
Lombeira, César. *As tertulias* (2003). Praza de San Xosé. Pontevedra
Manzano, Acisclo. *Expedición Dr. Balmis* (2003). Paseo do Parrote. A Coruña
Manzano, Acisclo. *Hola Margarida* (2003). Paseo do Silgar. Sanxenxo
María Grangel, José María. *Monumento á Constitución Española* (2003). Vilagarcía de
Arousa
Molares, José. *Homenaxe a Arturo Noguerol Buján* (2003). Rúa Alejandro Auteiriño.
Ourense
Molares, José. *Mariñeiro do Gran Sol* (2003). Porto pesqueiro. Vigo
Portela, Sergio, Xesús. *O susurro-enamorados* (2003). Casa das palabras. Vigo
Puchades, J. *José Castiñeira Pardo* (2003). Praza Horta do Seminario. Lugo
Serrano, Pablo. *Camilo José Cela* (2003). Praza do Espolón. Padrón

Eventos

Corpos de produción (2003). CGAG. Santiago de Compostela
Carmen Nogueira e Antonio Doñate (*Fronte a arquitectura moderna o desenvolvemento formalmente similar dos refuxios/ alpendres*); Erreakzioa-Reacción; Fefa Vila Núñez (*Todo corpo permanece no seu estado de repouso a non ser que haxa unha forza exterior que o obrigue a cambiar*); Intrépidasesucias [María Ruido, Xoán Anleo e Uqui Permui] (*Dispoñemos dunha gran variedade de unidades familiares*); Manuel Olveira (*Corpos 1 / Corpos 2*); María Ruido [intrépidas&sucias] (*Workwear*); Marta de Gonzalo e Publio Pérez Prieto (*Revolución humilde nun espacio público de 110 X 165 cm*); Uqui Permui (*Lambe o meu corpo líquido*); Uqui Permui (*Re-construcción*); Virginia Villaplana (*Nuit. Not even so too much is almost enough*); Xoán Anleo (*Intervir o continente*)
Encontros de Arte e Natureza (2003) Concello de Soutomaior
Festival de Graffiti Intercontracultura (2003). Porriño. Pontevedra
Kaldarte VI (2003). Caldas de Reis
Alberto Hortas; Alberto Mera; Alexandre Costa; Elsa Armentía; Inés Barros; Jorge Fernández Santos; María Lolo/ Noe Seara / Cris Villamar; Moncho Pazos; Nacho Barcia; Pablo López / Pelucas; Pilar Aguado; Xavi Muñoz
Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove. XIV (2003)
Álvaro García; Carlos Alfonso; Oscar Aldonza; Pablo Alfonso Malvar; Roberto Ponte

2004

Artistas

Ares, Julia. *Arco da vella da paz* (2004). Glorieta das Vítimas do Terrorismo. A Coruña
Bernardo, Violeta. *No andén* (2004). Sarria. Lugo.
Buciños, Manuel García Vázquez. *Homenaxe a Aleixandre Bóveda* (2004). Rúa da Barreira.
Ourense



Buciños, Manuel García Vázquez. *Serea* (2004). O Portiño. A Coruña
 Cállate Zorra. *S/t.* (2004). Praza da peregrina. Pontevedra
 Cepeda, Lara. *O Barco* (2004). O Grove.
 Chazo, Manolo. *Porta da luz Salgada* (2004). Parque Miguel Hernández. Vilagarcía de Arousa.
 Conde, Ramón. *Homenaxe a Enrique Tierno Galván* (2004). Paseo Tierno Galván. Culleredo.
 Conde, Ramón. *Man con man* (2004). Rúa do Paseo. Vilagarcía de Arousa
 Dobao, Pedro. *Ulular do vento* (2004). Rotonda estrada xeral. Poio
 Escudero Carril, José Francisco. *Homenaxe a Eduardo Diz López* (2004). Praza de Eduardo Diz. *Rotonda da Grela*. Mera-Oleiros. A Coruña
 Facal, Manuel. *Peixe* (2004). Rotonda da avenida Ponte de Pedra. Carballo
 Ferreiro Badía, Manuel. *Mar Ártabro* (2004). Paseo marítimo do Portiño. A Coruña
 Ferreiro, Manuel. *Mar Ártabro* (2004). Paseo Marítimo. A Coruña
 Groeiro Castro, Fernando. *John Moore* (2004). Xardíns de San Carlos. A Coruña
 Lois Carrera, Xosé. *A Pantalla* (2004). Parque Avenida. Ourense
 Lombeira, César. *Carrabouxo* (2004). Parque de San Lázaro. Ourense
 Lombeira, César. *Marqués de Sargadelos* (2004). Pazo de Ibañez. Ribadeo
 Manolo Chazo. *Rosas Rojas* (2004). Parque Miguel Hernández. Vilagarcía de Arousa.
 Manzano, Acisclo. *Deusa do Deza* (2004). Lalín
 Manzano, Acisclo. *Os Maios* (2004). Rotonda da rúa Manuel Muxía
 Nogueira, Carme. *Refuxios* (2004). Ad hoc. Rúa de Núñez. Vigo
 Padín, Javier. *Polbo de formigón* (2004). Paseo marítimo. A Coruña
 Pazos, Cándido. *Esfera Armilar* (2004). Av. De Santiago Torrente Ballester
 Pazos, Francisco. *Fiesta aberta ao mar* (2004). Paseo marítimo. A Coruña
 Pérez Subías, Pilar. *Nereida* (2004). Paseo marítimo. A Coruña
 Pobo de Carballiño. Don Evaristo Vaamonde da Cortiña (2004). Vera Cruz. Carballiño
 Puchades, Juan. *O Cura D. Antonio Gondoy* (2004). Praza da Fonde do Rey. Lugo
 Quintas, Manuel. *Ao Mariñeiro* (2004). Rúa Alférez Barreiro. Baiona
 Quintas, Manuel. *IV Centenario da Arribada* (2004). Paseo Ribeira. Baiona
 Rolán, Amadeo. *Afiador* (2004). Praza de Miguel Chisco. Esgos. Ourense
 Senande, Carmen. *Queixumes* (2004). Tramo do Portiño. A Coruña

Eventos

Chámalle X. I Xornadas de Arte de Acción (2004). Facultade de Belas Artes de Pontevedra. Pontevedra
 Begoña Tena (Desexo); Cállate Zorra.
Festival de arte independente e novas tendencias de Pontevedra "IFI" (2004). Pontevedra
Festival de Graffiti Intercontracultura (2004). Porriño. Pontevedra
Kaldarte VII (2004). Caldas de Reis.
 Ángel Muñoz; Chema Alvargonzález; Jorge Pérez Conde; Lidia Fernández / Elisa Gómez; Miguel Palma; Pilón Tabares; Thomas Engelbert; Xisco Matesanz; Xoan Anleo

Paseo do Portiño (2004). A Coruña
Símpoio Internacional de Escultura al aire libre do Grove. XV (2004)

Czeslau Podlesny (*Hombre*); Inmaculada Lara (*Papiroflexia*); Luca Zupelli (*Direcciones*); Pedro Ania Gerez (*Punto de Encontro*); Said Bard (*Pescador*)

2005

Artistas

- Borrajo, Luis. *Oco virtual* (2005). Campus norte de Ourense. Ourense
- Buciños, Manuel García Vázquez. *Homenaxe aos viticultores* (2005). Praza de Santa Ana. Chantada. Lugo.
- Cano, Fernando. *Virxe da Saleta* (2005). *Siador. Silleda. Pontevedra*
- Dobao, Xavier. *Monumento a Antón Losada Diéguez* (2005). Rúa da cultura. A Estrada
- Ferreiro Badía, Manuel. *Monumento ao camiño* (2005). Zona do Pedrón. A Lourenzá
- Leiro, Francisco. *Atlante* (2005). Praza do mar. Sanxenxo.
- Lombeira, César. *Monumento a Alfredo Brañas* (2005). Carballo
- López Poy, José. *A Danza* (2005). Paseo do malecón. Sarria. Lugo
- Manuel Patinha, Manuel. *As Ceives* (2005). Cantón de Molíns. Ferrol
- Manzano, Acisclo. *O Cristo de Cea* (2005). Praza da antiga Igrexa. San Cristovo de Cea
- Manzano, Acisclo. *Venus do Miño* (2005). A Chavasqueira. Ourense
- Mas Balaguer, Sergi. *Irmandade entre Lalín e Andorra* (2005). Rotonda do Regueiriño. Lalín.
- Morales, José. *Julio Verne* (2005). Clube náutico. Vigo
- Padín Martínez, Javier. *O pulpo* (2005). O Portiño. A Coruña
- Portela, Sergio. *Figura de Home Saudando* (2005). Palacio de exposicións e congresos. A Coruña
- Portela, Sergio. *Figura de Home Tumbado* (2005). Palacio de exposición e congresos. A Coruña.
- Portela, Sergio. *Figura de Muller de pé* (2005). Palacio de exposicións e congresos. A Coruña
- Portela, Sergio. *Figura de Muller Tumbada* (2005). Palacio de exposicións e congresos. A Coruña
- Ribas, José. *John Lenon* (2005). Xardíns de Méndez Núñez. A Coruña
- Rivas, Silverio. Eridiscencias ramosas. *Ao Carón do Mar*. A Coruña
- Rodríguez Vidal, Camilo. *La manuela* (2005). Praza. Rianxo
- Rodríguez Vidal, Camilo. *O ciclista* (2005). Rúa Extramundi. Padrón.
- Rodríguez, Rita. *Cosida a ti* (2005). Santiago de Compostela. Toural
- Rodríguez, Rita. *Kiss me* (2005). Santiago de Compostela. Praterías
- Rodríguez-Méndez, Carlos. *Construir procesos* (2005). *Espacios de fuera*. MARCO. Vigo
- Seara, Neves. *Ardo se ela arde* (2005). Ánimas. Santiago de Compostela.
- Tesouro, Carlos. *A Nicanor Paz Fresco* (2005). Lantaño-Portas. Portas.
- Valladares, Ángela. *Monumento a los Maestros canteros* (2005). Bouzas. Vigo
- Valladares, Ángela. *Monumento aos pioneiros do granito en Galicia* (2005). Rotonda de Bouzas. Vigo
- Yepes, Roberto. *Monumento á muller traballadora* (2005). Praza do 8 de Marzo. Carballo

Eventos

- Encontros de Arte e Natureza* (2005) Concello de Soutomaior
Festival de Graffiti Intercontracultura (2005). Porriño. Pontevedra
Kaldarte VIII (2005). Caldas de Reis
 Arturo Reboiras; Candela Touceda Vara / Vanesa Díaz; Javier Tudela.; Jorge Perianes;
 Liquen / Pelucas / Kiko; María Marticorena; Nano 4814; Vitor Silva; VV.AA.
 MiNiCARS Proyect.; Xisco Matesanz
Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove. XVI (2005)
 Ana Ruiz Agui. Vida; Harutyun Yekhaklyan; Kamen Tanev. Music and harmony;
 Pablo Barreiro; Toshie Itabashi

2006**Artistas**

- Blanco, Fernando. *25 aniversario do Parlamento de Galicia* (2006). Xardíns do Parlamento. Santiago de Compostela.
 Casás, Fernando. *Memoria do río* (2006). Avenida de Bos Aires. Pontevedra.
 Conde, Ramón. *Arco do triunfo* (2006). Praza Maior. Lugo
 Conde, Ramón. *Coleman e Reverter* (2006). Av. Curros Enríquez. Ourense
 Ferrer Diéguez, Xosé Antonio. *Monumento a Manuel María* (2006) . Monforte de Lemos
 Galán, Pepe. *Remando cara o vento* (2006). Paseo marítimo de Neda. Neda.
 Lombeira, César. *Sor Aurora* (2006). Atrio da Igrexa de San Xulián. Illa de Arousa
 Lombeira, César. *Tertulia do Café Moderno* (2006). Praza de San José. Vigo
 Lombeira, César. *Cola de peixa* (2006). Parque do porto. Vilagarcía de Arousa
 Mitoraj, Igor. *Arte en la Calle* (2006).Vigo
 Molares, José. *Homenaxe a Bieito Ledo Cavido* (2006). Xunqueira de Ambía. Ourense
 Muelle, Alejandro. *Equilibrio* (2006). Xubia. Narón
 Muelle, Alejandro. *Maruxia* (2006). Parque do Porto. O Grove
 Nogueira, Carme. *Nós Camiños. A trama rururbana* (2006-2007). CGAG. Santiago de Compostela
 Papparolo, Manuel Barreiro Barreiro (2006) Flamenco. Praza do Corgo. O Grove
 Pazos, Cándida. *Homenaxe aos mariñeiros mortos na mar* (2006). Praza do porto pesqueiro. Vigo.
 Penado, José Luis. *Loro Ravachol* (2006). Praza da Peregrina. Pontevedra
 Penado, Xosé. *Monumento al Loro Ravachol* (2006). Próxima á Igrexa da Peregrina
 Quessada Porto, Xaime. *Homenaxe a Martín Códax* (2006). Paseo de Alfondo. Vigo
 Quessada, Xaime. *Monumento a los Trovadores de la Ría de Vigo* (2006). Rúa dos Poboadores. Vigo
 Rial, Manolo. *Pedra Redonda* (2006). Estrada CP9006. As Neves.
 Rivas, Silverio. *A Pía* (2006-2015). Entrada do CGAG. Santiago de Compostela
 Saavedra, Enrique. *Monumento ao Voyeur* (2006). Paseo de Valcovo. Arteixo
 Tesouro, Carlos. *Ao pescador* (2006). Paseo Fluvial. Pontecaldelas
 Vicente, Mar. *Kaldarte IX* (2006). Caldas de Reis

A cidade interpretada (2006)

André Guedes (*A visita de Eugenio*); Apolonija Sustersic (*Manifestation Platform*);
Carme Nogueira (*Refuxios*); Hans. Melodi (*Finisterrae*); Jorge Barbi (*Alminar*);
Roman Ondák (*Lucky Day*)

Chámalle X. III Xornadas de Arte de Acción (2006). Facultade de Belas Artes de Pontevedra

Ana Gil (*Entregas*); Andrea Costas Lago, Elena Gómez Dahlgren, Eva Martínez Villar,
Patricia Valverde; Davide Salvado (*A miña beleza*); Mar Caldas (*Baños públicos*);
Nieves Correa; Rita Rodríguez (*E pés?*); Roi Fernández (*Vostede está baleiro*)

Festival de Graffiti Intercontracultura (2006). Porriño. Pontevedra

Kaldarte IX (2006). Caldas de Reis

Alex Maseda / María R. Lolo / Lucia C. Pan; Andrea Costas / Olga Cameselle / Gustavo
Hevia; Barbara Fluxa; Daniel Vilas; Eva Monrroy; Ignacio Pérez-Jofre; Itziar
Ezquieta; Manuel de la Rosa; Mar Vicente; Montse Rego; Pablo Pérez Sanmartín;
Pancho; Paula Tabares; Renata Catambas / Lucia Prancha; Victor Ulla

Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove. XVII (2006)

Alejandro Muelle (*Contramar*); David Natidze (*Moai*); Fabián Rucco (*Náufrago*);
Manuel Lagoa; Noemi Arrocha

Simposio Internacional Esculturas do Pazo Mariñán I (2006). Pazo Mariñán. Bergondo

Isaque Pinheiro (*Silencio*); Manuel Patinha (*Ánfora Prateada*); Paco Pestana (*Eu teño
paixão pelas marizoca*); Paula Neves (*A Roda*); Volker Schüttgen (*All along the
watchtower*)

2007

Artistas

Álvarez, Anxo. *Solidariedade* (2007). Ferrol. A Coruña.

Ergosfera. *Injertables* (2006). ETSAC. A Coruña

Escudero Carril, Jose Francisco. *Homenaxe á familia* (2007). Parque de Oza. Oza dos Ríos.
A Coruña

González Martínez, Emilio. *Unión* (2007). Praza do corgo. O Grove

Jumber, Jikia. *Timón* (2007). Glorieta de S. Vicente do Mar-Avenida da Lanzada. O Grove.

Leiro, Francisco. *O Gaiteiro de Ortigueira* (2007). Porto de Ortigueira

Mabuchi, Hirichi. *Kumoganispidercrab* (2007). Paseo marítimo do Grove. O Grove

Magín Picallo Durán. *Caudillo Celta* (2007). Coutadas. A Guarda

Manolo Chazo. *Tres ventos* (2007). Paseo do Peirao de Pasaxeiros. Vilagarcía de Arousa.

Manuel Facal. *O Escalo* (2007). Glorieta do Polígono de Bértoa. Carballo.

Manzano, Acisclo. *Fauno* (2007). Parque Barbaña. Ourense

Manzano, Acisclo. *Homenaxe aos 46 profesores represariados* (2007). Campus
Universitario. Santiago de Compostela.

Míguez, Lucas. *As mans do mar de Arousa*. Illa de Arousa

Míguez, Lucas. *Grupo de personaxes das obras de Valle-Inclán* (2007). Praza do parque de
Vilanova de Arousa

Míguez, Lucas. *Homenaxe a Julio Camba* (2007). Xardíns da Ensenada de O Esteiro.
Vilanova de Arousa

Míguez, Lucas. *Valle-Inclán* (2007). Praza do parque de Vilanova. Vilanova de Arousa

Nogueira, Carme; Santiago Cirugeda, Santiago. *Travesía de Vigo* (2006). Galería Adhoc. Vigo

Pazos, Francisco. *Artiluxio* (2007). Glorieta da rúa do Sol. Carballo

Ramón Conde, Ramón. *A acarrexadora* (2007). Avenida de Ourense. Marín

Ramón Conde, Ramón. *Ramón Rey Baltar* (2007). Rúa Tetuán. Padrón

Rita Rodríguez. *De dentro de...* (2006) MARCO. Vigo

Rodríguez Vidal, Iria. *As Lavandeiras* (2007). Feáns. A Coruña

Rubio Gascón, José. *Camilo Días Valiño* (2007). Cantón de Molins. Ferrol

Rubio Gascón, José. *Mulleres falando* (2007). Praza de Camilo José Cela. Ferrol

Salas Redondo, Carlos. *Os mariñeiros* (2007). Dársena do porto. Sanxenxo

Secundino Rivera, Secundino. *Celestino Torres* (2007). Praza de O Piñeiro. Monforte

Sergio Portela, Sergio. *Capitán Nemo* (2007). Ensenada Illa de San Simón. Redondela

Sergio Portela, Sergio. *Nostalxia* (2007). Illa de San Simón. Redondela

Soledad Penalta, Soledad. *Homenaxe a María Mariño* (2007). Xardíns Felipe de Castro. Noia

Soledad Penalta, Soledad. *Homenaxe ao Pai Manolo* (2007). Parque da Dársena. Porto do Son

Sustersiç, Apolonia; Nogueira, Carme. *Intervencion específica espacio dobre* (2007). CGAG. Santiago de Compostela

Tesouro, Carlos. *A mariscadora* (2007). Rotonda entrada ao Porto. Arcade. Soutomaior

Xosé Cid, Xosé. *Eduardo Modesto Blanco Amor* (2007). Xardíns B. Cesáreo. Pontevedra

Eventos

A viaxe. Novas peregrinacións (2007). CGAG. Museo das Peregrinacións. Santiago de Compostela

Gabriel Díaz (Pensando o tempo camiñado); Sophie Whettnall (Déplacer pour produire)

Cow parade. Exposición internacional itinerante (2007). Vigo

Encontro Arte e Natureza I (2007) Fundación Man de Camelle. Camelle

Festival de Graffiti Intercontracultura (1999-2009). Porriño. Pontevedra

Kaldarte XI (2007). Caldas de Reis

Amaya González Reyes; Carme Nogueira; Juan Carlos Meana; Liquen / Brk 192; Lucía Romaní (*Microestancias colgantes*); Natalia Umpiérrez; Nihal Mumcu; Os Embolos. Alberto Fojo / Jaime Olmedo; Pelucas; Xavi Muñoz

Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove XVIII (2007). O Grove

Emilio José González Martínez (*Unión*); Jumber Jikia; Mabuchi Hiroshi (Kumogani); Robert Huber (*Gog*); Thomas Reifferscheid (*La puerta*);

Simposio Internacional Esculturas do Pazo Mariñán II (2007). Pazo Mariñán. Bergondo

Acisclo Manzano Freire (Descanso no parrote); Cástor Lata (*Busto de Don Ángel Porto Anido*); Enrique Saavedra (*East meet West*); Francisco Escudero (*Mariñán*); Juan José López Martínez (*Lomarti Soñar sin descanso*); Manuel García Vázquez (Buciños) (*Nú con ropaxes*); Marco Antonio Valiño Olveira (*La nada aquí*); Matthias Contzen (Misterio de la Vida); Moncho Amigo (*Sin título*); Soledad Penalta (*Cuatro cabezas*); Xesús Antón Carballido Cibeira (*Seica 162 Peto*); Xurxo Oro (*Sen título*)

2008

Artistas

- Alga-a. *Lab* (2008). Valadares. Vigo
- Almarcegui, Lara. *Intervención en Fontiñas* (2008). CGAG. Santiago de Compostela
- Argibay, Jontxu. *A nosa xente do Campo* (2008). Olveira. Ribeira. A Coruña
- Calvo Abal, Óscar. *Serea* (2008). Praza do Corgo. O Grove
- Castro, Libia & Olafsson, Olafur. *Uterus flags* (2008). Galería Adhoc Vigo
- Ergosfera; CSO As Atochas. *Sentad@s* (2008) A Coruña
- Escudero Carril, Jose Francisco. *Homenaxe ás xentes do mar* (2008). Parque de Galicia.
- Rianxo
- Gabarrón, Cristóbal. *Las Torres de la Alhambra* (2008) A Coruña
- Galán, Pepe. *Monumento ás vítimas do Portiño* (2008). A Coruña
- García, Silvia. *Praza efémera: cidades e espazos públicos* (2008) Concello de Potevedra.
- Pontevedra
- Gil, Ana. *Homenaxe a La Costilla Maldita II* (2008). Praza da Capela do Santísimo Cristo.
- Porriño
- León, Xurxo. *Virxe do Carme* (2008). Paseo do Parrote. A Coruña
- Mario, Hugo. *O pez e a lúa* (2008). Paseo marítimo. O Grove.
- Pérez Porto, Francisco José. *Monumento a Aleixandre Bóveda* (2008). Praza de Catro
- Camiños. A Coruña
- Perkovic, Miroslav. *Torre de Resistencia* (2008). Balcaide. Teo
- Portela, Sergio. *Alquimia* (2008). Souto de García Sánchez. Lalín
- Quintanilla Álvarez, Juan. *Monumento ao Ché Guevara* (2008). Oleiros
- Rodríguez Vidal, Camilo. *O médico.* (2008) Praza da Vila. Valga
- Vieites, Azucena. *Intervención na fachada posterior do MARCO* (2008). MARCO. Vigo
- Villamediana, Diego. *Monumento á muller* (2008). Porto deportivo. Ortigueira
- Villamediana, Diego. *Monumento ao Pescador* (2008). Rúa xeneral Franco.
- Ortigueira
- Villamediana., Diego. *Monumento aos Avezados* (2008). Porto deportivo. Ortigueira

Eventos

- A cidade dos barrios* (2008). A Coruña
- Describir (*A cidade dos barrios no Campanario*); Describir (*Hortas na cidade dos barrios*); Ergosfera (*O xenérico e máis aló*); Ergosfera (*Urbanismo con básicos de xardín*); Grupo Dodó (*Entre o movemento*); Grupo Dodó (*Inserción de espazos de convivencia*); Pescadería 20 (*Agra, límites na densidade*); Pescadería 20 (*Pescadería, un barrio oculto no centro*)
- Chámalle X. V Xornadas de Arte de Acción* (2008). Facultade de Belas Artes de Pontevedra
- Ana Gesto (*Manto nocturno*)
- Concepto Circo. Style Fighters Festival* (2008). Concello de Lugo
- Encontro Arte e Natureza I* (2008) Fundación Man de Camelle. Camelle
- Encontro Internacional Manuela Pérez Sequeiros de Arte e Natureza* (2008). Aldea Nova.
- Concello de Narón
- Festival de Graffiti Intercontracultura* (1999-2009). Porriño. Pontevedra

Outonarte (2008). A Coruña

Kaldarte XII (2008). Caldas de Reis

Fernándo Sánchez Castillo; Liquen / Pelucas / Ana Santiso; Sara Álvarez

Las meninas de Canido (2008). Canido. Ferrol

Álvaro de la Vega; Ana Domínguez; Antonieta; Avelino Castro; Besbe; Carlos Barcón; Carmela González; Carmen de Pazos; Chelo Loureiro; Corín Cervera; Eduardo Hermida; Elena y Pura; Francisco Xosé Fernández; García Rey; González Collado; Gosia Trebacz; Gustavo Sequeiro; I. Sejido; Jorge Cabezas; Jorge Llorca; Juan López; Ladislau da Regueira; Leandro; Lucía Azpeitia; Luis Rapela; Manuel Patinha; Manuela Castro; Mari Luz Ruiz; Maribel Garrote; Rafael Romero; Raimundo Anido; Raquel Seoane; Rosa Fernández Salanova; Siro López; Suso Basterrechea; Tino Poza; Victoria Ruiz de Cortázar

Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove XIX (2008). O Grove

Gonzalo Serrano Atienza (*Equilibrio de Mar*); Hugo Pereira Bengua (*El pez y la luna*); Lilia Pobornikova (*Wave*); Oscar David Calvo Abal (*Urbe a la deriva*); Pedro Jordán (Delicada estabilidade)

2009

Artistas

Ansedo, Cristina; Quintáns, Alberto. *Reurbanización do entorno da Igrexa de San Fructuoso* (2009). Praza de San Fructuoso

Argibay, Jontxu. *Polbeiro* (2009). Ribeira. A Coruña

Buciños, Manuel García Vázquez. *O gaiteiro do Pino* (2009). Ourense

Davila, Antonio. *Homenaxe aos emigrantes* (2009). Paseo do Peirao. Vimianzo

José Molares, José. *Enrique Peinador* (2009). Xardíns do Balneario de Mondariz

Mario, Hugo. *Pinza de buey de mar* (2009). Paseo marítimo. O Grove

Míguez, Lucas. *Homenaxe a Ramón Cabanillas* (2009). Praza do Concello. Cambados

Molares, José. *Manuel Gómez Román* (2009). Edificio Mülder con Rúa Montero Ríos. Vigo

Penalta, Soledad. *Cruceiro de Conxo* (2009). Praza do Barrio de Conxo

Piñeiro, Cuqui. *Vendedora de Polos* (2009). Praza de Méndez Núñez. Pontevedra

Prada, César. *Luis Gallego Domínguez* (2009). Progreso-Vilar. Ourense

Rodríguez Vidal, Iria. *O Emigrante* (2009). Praza da Casa da Cultura. Vimianzo

Vilar, Alfonso. *César Dios* (2009). Rúa de Xoán Manuel Pintos. Pontevedra

Eventos

Carme Nogueira. *Contenedor de feminismos* (2009)

Carme Nogueira (*Docu-acción. Contra vento e marea. Verbas e pegadas dos feminismos*); Carme Nogueira (*Docu-acción. Contra vento e marea. Verbas e pegadas dos feminismos*)

Chámalle X. VI Xornadas de Arte de Acción (2009). Facultade de Belas Artes

Álvaro terrones y Santiago López (*Partido español inservible*); Carlos Llavata (*Acción Valencia*); Denys Blacker (*Soka Tira*); Johannes Deimling (*Don't hurt me*); L.I.B.A.

Colectivo (*40 minutos*); Los lolos (*s/t*); Lucía García y Cristian García (*Homenaxe á reprodución*); Rita Rodríguez (*Performance*); Stefanie Trojan (*s/t*)
Compostela Skate (2009). Santiago de Compostela
DesOrdes Creativas (2009). Ordes
Meos; Porte; Xori; Peri; Prek; Sire; EiYou; Roke; Aiser; Pake2; Ras; Spen; Alei; Nash; Nakem; Sekone; Nana; Abisa; Sokram; Zonk
Festival de Graffiti Intercontracultura (1999-2009). Porriño. Pontevedra
Encontro Internacional Manuela Pérez Sequeiros de Arte e Natureza II (2009). Aldea Nova. Concello de Narón
Encontro Arte e Natureza III (2007-2012) Fundación Man de Camelle. Camelle
Kaldarte XIII (2009). Caldas de Reis
Los dobles; N.A.D.A; Sheyla Pazos
Las meninas de Canido (2009). Canido. Ferrol
Adriana Fernández Acebo; Amaia; Ana Ferreira; Antonieta; Blanca López; Carmen Soto; Casarroja; Chelo Facal; Fernando Marta; Fernando Ocampo; Francisco Xosé Fernández; Gascón; Irune Michelena; Ja; Juan José Cebral; Juan López; Julia Izquierdo; Ladislau da Regueira; Manoli Miraz; Manuel López; Manuela Castro; María Martínez; María Porto; María Xosé Díaz; Maribel Garrote; Marita Carmona; Martina Pacheco; Pablo Limorte; Pilar Azpeitia; Pilar Grandal; Rafael Romero; Raquel y Yolanda; Rocío Díaz; Roi; Rosa Fernández Salanova; Sara Garrote; Víctor Gacría Novás
Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove XX (2009) O Grove
Ángel Mora Soto (*Moving*); Emin Petrosyan (*Cavalier*); Hugo Mario Pereira Bengua (Pinza de boi de mar); Pedro Ania Gérez Nacido (Unión); Stefan Sprenger (*Waves*)

2010

Artistas

Conde, Ramón. *O corredor* (2010). Glorieta avenida Florida. Vigo
Conde, Ramón. *O fiel contraste* (2010). Rúa Alhóndiga. Pontevedra
Escudero Carril, Jose Francisco. *Homenaxe a José Dávila. Espazo Continuo* (2010). Sala de proxecto do MARCO.
Escudero Carril, Jose Francisco. *José Fernández Ramos* (2010). A Senra. Bergondo
Ferreiro Badía, Manuel. *Rio Monelos* (2010). Cruce avenida Monelos- Salvador de Madariaga. A Coruña
Francisco Escudero Carril, Jose Francisco. *Homenaxe a Salvador Madariaga* (2010). Mera. Oleiros. A Coruña
García Blanco, Fernando. *Busto de Don José Porto Buceta* (2010). Parque da Colexiata de Sar. Santiago de Compostela
Lombera, César. *As dúas Marias* (2010). Parque da Alameda. Santiago de Compostela
Molares, José. *Homenaxe a Pedro González López* (2010). Rúa Pedro González López. Lugo
Molares, José. *Paseo dos peixes* (2010). Paseo marítimo de Bouzas. Vigo
Molares, José. *Ricardo Carballo Calero* (2010). Alameda. Santiago de Compostela
Molares, José. *Xeneral Gonzalo Jar* (2010). Praza de Gonzalo Jar. Pontevedra

Nebot, Daniel. *Estrela do Xacobeo* (2010). Ponte de San Lázaro. Santiago de Compostela
 Otero, Adrián. *Aos donantes de órganos* (2010). As avenidas. Vigo
 Pazos, Cándido. *Benedicto XVI* (2010). Av. Camiño Francés. Santiago de Compostela
 Portela, Sergio. *Estatuas clásicas* (2010). Pazo Baión. Vilanova de Arousa
 Rivas, Silverio. *Monumento ao bicentenario* (2010). Vigo
 Rodríguez, Iria. *A espera* (2010). Punta Insua. Laxe
 Rodríguez, Iria. *As nenas* (2010). Praza das nenas. Cesuras

Eventos

A cidade interpretada (2010). Santiago de Compostela
 Andreas Fogarasi (*Building, Dismantling*); Daniel Knorr (*Zoom In, Zoom Out*); Latifa Echakhch (*Stoning*); Michael Stevenson (*A question of How Things Behave*); Mircea Cantor (*Wich Light Kills you?*); Rubén Santiago (Cálculo)
Bienal de Pontevedra XXXI. Utrópicos (2010). Pontevedra
 Chemi Rosado Seijo (*Galician Summer Rhythm*); Federico Herrero (Paisaxe); Kiko Pérez (*Sen título*); Nano4814 (*Fiasco*); Olmo Blanco (*Instalodecoración*)
Chámalle X. VII Xornadas de Arte de Acción (2010). Facultade de Belas Artes
 Adam Gruba (*Levitación*); Alba Blanco (*O circo de Emma*); Ana Mazoy (*Conoci miento*); Carlota Salgado (*Temporalidades 42° 25'51'' Lonx N/8° 38.24'Lat*); Ángel Pastor (*Recta final*); Malgosia Butterwick (*Sedu/a/ction 23 Fromation. Sedu/a/ction 24. En forma*); Pep Aymerich (*L'autisme del jo*); Sofía Misma (*DES encantada. Tiempo de desapego XI*)
Compostela Skate (2010). Santiago de Compostela
DesOrdes Creativas (2010). Ordes
 Liquen; Pelucas; Sekone; Mutante; Silc; Shock; Spen; Nakem; Nash; Bluemaouse; Potaje; Nana; Jul
Encontro Arte e Natureza IV (2010) Fundación Man de Camelle. Camelle
Kaldarte XIV (2010). Caldas de Reis
 Carolina Calouri; Laura Escallada; Laura Fernández; Lucía Morandeira; María Castellanos; Olalla Cortizas; Sheila Pazo; Teresa Pece
Las meninas de Canido (2010). Canido. Ferrol
 Alejandra Taboada; Ali Ali; Alvaro Dorda; Ana Ferreira; Ana Ocampo; Antonieta; Bego Tojo; Borja Muiños; Branda; Carla y Vicente Villaamil; Carlos Pita; Carmela Martín; Carmen Martín y Miguel Anxo Varela; De la Vega; Deli Sánchez; Enrique Tenreiro; Felipe; Fernando Díaz; Gerardo Fraga; Gosia Trebacz; Iria Rodríguez; Ja; Javier Nikopol; Juan José Cebral; Ladislau da Regueira; Laura Sánchez; Leandro; Manoli Miraz; Manuel López; Manuel Vilaboy; Manuela Castro; María Porto; Moncho Borrajo; Ovidiu Batista; Pepa Acevedo; Rosa Fernández Salanova; Spela Trobec y Luis Rapela; Vanessa Lodeiro; Victoriano Fernández; Yolanda Dorda
Museo Urbano de Arte Urbana (MUAU) (2010). Fundación Caixa Galicia. A Coruña
Vasos comunicantes. Vigo transforma (2010). Vigo

2011

Antúñez Pousa, José. *O delirio poderoso* (2011). Monte poderoso. Tomiño. Pontevedra
Cid Menor, Xosé. *Nimbos de luz* (2011). Insua dos poetas. Carballiño. Ourense
Conde, Ramón. *Homenaxe á emigración* (2011). Porto. Vigo
Dobao, Pedro. *Forza do vento* (2011). Navia-Vigo. Vigo
González-Xesta, Luis. *Fonte escultórica* (2001). Rotonda do pavillón de deportes. Ourense
Nogueira, Carme. *Docu-acción. Suxeitos emerxentes. Sexualidades e feminismos contemporáneos en Normal* (Espacio de Intervención Cultural de la Universidad de A Coruña). *Contenedor de Feminismos* (2011). A Coruña
Paz, Manolo. *Menhir* (2011). Aeroporto. Santiago de Compostela
Pazos, Cándida. *Juan Pablo II* (2011). Praza da Inmaculada. Santiago de Compostela
Penalta, Soledad. *Monumento ao Banquete de Conxo* (2011). Parque de Ponteperedá. Santiago de Compostela
Penín, Manuel. *Torre do Baño* (2011). Praza Saco e Arce. Ourense
Pobornikoba, Liliya. *Animais do mar* (2011). Paseo marítimo. O Grove
Portela, Sergio. *Figura Femenina* (2011). Auditorio Mar de Vigo. Vigo
Portela, Sergio. *Figura Masculina II* (2011). Auditorio Mar de Vigo. Vigo
Rial, Manolo. *Viticultura Heroica* (2011). Praza de Doade. Sober
Velasco, Enrique. *Monumento o Momo* (2011). Paseo marítimo. Vilanova de Arousa

Eventos

Un disparo de advertencia (2011). Lalín
Alain Urrutia; Álvaro; Amaya González; Carlos Macía; Carlos Quintá; Jorge Perianes; Miren Doiz; Misha Bies Golas
Bienal del Simposio Internacional de Escultura al Aire Libre de O Grove I (2011). O Grove
Angel Moral Soto (*Tiburón*); Lidia Pobornikova (*Sea Criatures*); Nando Álvarez (*Celosia*)
Chámalle X. VIII Xornadas de Arte de Acción. (2011) Facultade de Belas Artes. UVIGO. Pontevedra
Omar Saadouné (*Degade*)
DesOrdes Creativas (2011). Ordes
Laguna; Pelucas & Rigal; Sokram; Peri; Nas; Nana; Sokram II; Xpen; Mou; Isi; Roke; Silc; Dr. Toy
Encontros de Arte e Natureza (2011) Concello de Forcarei
Encontro Arte e Natureza V (2011) Fundación Man de Camelle. Camelle
Encontro de Artistas Novos. Inside (2011) Fundación A Cidade da Cultura. Gaiás
Alicia Martín (*Singularidade*); Damián Ucieda (*Accident, Fight #1, Farewell*); Marlon de Azambuja (*Operacións*)
Kaldarte XV (2011). Caldas de Reis
Sheyla Pazos
Museo Urbano de Arte Urbana (MUAU) (2011). Fundación Caixa Galicia A Coruña

2012



Cid, Xosé. *Guerreiro Guardián* (2012). Pazo de Vilamarín. Ourense
 Cid, Xosé. *Nimbos de luz* (2012). Ínsua dos poetas. Ourense
 Colectivo Senghasoil. *Arte lixo* (2012). Redondela
 Manzano, Acisclo *A Blanco Amor* (2012). Ínsua dos Poetas. Ourense
 Penín, Manuel. *A Celso Emilio Ferreiro* (2012). Ínsua dos Poetas. Ourense

Eventos

DesOrdes Creativas (2012). Ordes
 Blu; Erica il Cane; Ligen; Nas; Del; Nano4814; Sokram; 3ttman; Mou; DesOrdes; Nana; Xpen; Tayone
Encontro Arte e Natureza (2012) Fundación Man de Camelle. Camelle
Encontros de Arte e Natureza (2012) Concello de Rianxo
Kaldarte XVI (2012). Caldas de Reis
 Doa Ocampo; Jesús Iglesias; Vanesa Amutio

2013

Artistas

Colectivo Senghasoil. *Arte lixo* (2012-2020). Redondela
 Eireos, Iago. *Máscara nómada* (2013). Belvís. Fundación A Cidade da Cultura.
 Rodríguez Álvarez, Pedro José. *Rexurdimento* (2013). Ínsua dos Poetas. Ourense

Eventos

Bienal del Simposio Internacional de Escultura al Aire Libre de O Grove II (2013). O Grove
 Hugo Pereira; Isabella Corni (*Lorelei*); Radoslav Sultov (*Regeneration*)
 Carme Nogueira. *Contenedor de feminismos* (2013)
 Carme Nogueira (*Docu-acción na Coruña. Música en Branco. Memoria sonora da Agra do Orzán*)
Chámalle X. Xornadas de Arte de Acción (2013). Facultade de Belas Artes. UVIGO. Pontevedra
 Ad-Hoc (*Poema Biolento*); Alba Blanco (*Chumba, 3*); Amaya González Reyes (*Alegoría*); Ana Gesto (*Gesto é sombra*); Ana Mazoy (*Dialéctica o Aracne*); Belén Chorén (*Camiños*); David Crespo (*Técnica del balón*); María Marticorena (*Instintos en duelo*)
Derrubando Muros (2013). Carballo
 Paula Freire e Roberta Venanzi (O carballo)
DesOrdes Creativas (2013). Ordes
 Scif; Liquen; Nas; Mr. Thoms; E1000INK; Isaac Cordal; Sokram; Sekone; Nana; Nómada; Mou; Zosen; Peri
Encontro de Arte e Natureza de Faro Lariño III (2013) Concello de Carnota
Fluíndo no Lérez (2013) Concello de Pontevedra
Kaldarte XVII (2013). Caldas de Reis
 Alba Fernández; Andrea G. Campal; Angélica Gulnara; Cipriano Chas; Javier Tudela; Jesús Otero; Juan Pablo Orduña; Lorenzo Cruz; Noel Pérez; Sara San Julián; Sebastián Camacho
Meninas de Canido (2013). Ferrol

Alejandra Taboada; Alejos; Amelia de Querol; Ana Ocampo; Antonieta; Ánxela Pérez Meilán; Beatriz Seijo; BJ; Carla Villaamil; Carlos Botana; Carmela Caramelo; César Lombera; Chus Iglesias; David Armesto; David Prieto Puga; Dulce Anca; Edu Albo; Emérita Méndez; Fernamdo, Marta, Iria e Oliver; Gosia Trebacz; Helena Karenina; Ito Mosquera; Ladislau da Regueira e Malena Carballo; Leandro; Lucy Sigler; Luisa Paz Montenegro; M. Luisa Grandío Novais; María José Piñeiro; María Leal; María Martínez; María Pienso Liñares; Mónica Nión; Nadales; Niños del Liceo Europeo de las Artes; Pepe Bores; Rosa Fernández Salanova; Rosa Guisan; Rosa Úbeda; Sara Pérez Bello; Spela Trobec; Sue; Susana de Artaza; Susie Creativa; Suso Basterrechea; Ting-Tong Chang

2014

Artistas

Cid, Xosé. *Escultura homenaxe a Miguel Ángel Blanco* (2014) Faramontaos. Ourense
Colectivo Senghasoil. *Arte lixo* (2014). Redondela

Eventos

Derrubando Muros (2014). Carballo

Alita (*O paraíso de Eva*); Ataracido (*Rosalía*); Carlos Fernández & Susana Llorente (*Caperuchiña feroz*); Cristina Castro (*Bolboretas*); Elin Kawa; Emi de las Heras (*Tempo de lecer*); Emil de las Heras (*Saltimbanquis*); Isa Fernández (*A feira*); Laura Tova (*Amañecer*); Lidia Cambón (*S/t*); Mon Lendoiro (*De camino vou*); Mou (A Orixe); Nana (*Ofelia*); Paula Fraile (*Psicodelia*); Roberta Venanzi (*A Harmonía do contraste*); Samia Sing (*S/t*); Santi Picos (*Caracola de soños*); Sokram (*O lapis do grafiteiro*)

DesOrdes Creativas (2014). Ordes

Axel Void; Sekone; Sr. X; Tayone; Nada; Minia; Leo

Encontro de Arte e Natureza I (2014). Parque dos sentidos. Concello de Marín

Fluíndo no Lérez (2014) Concello de Pontevedra

Kaldarte XVIII (2014). Caldas de Reis

Amaya González Reyes/ José Manuel Vidal; Camilo Torres; Félix Fernández; Isidro López Aparicio; Isidro López Aparicio/ Javier Tudela; Teresa Meaza

Meninas de Canido (2014). Ferrol

Alejandra Taboada; Amelia Secas; Ana Soro; Antón K.; Bárbara Rico; Beatriz Clara, Beatriz Seijo; Carla Villaamil; Carlos Botana; Carmen Nina; Casarroja; César Lombera; David Loureiro; David Pintor; Dictinio; Harlem1987; Irene Romero; Irene Sanjuán; J.L. Luz; Lucía López; Lucy Sigler; Luis Grandío Novais; Luis Rapela; Marcos Real; María Pienso; Marité Prieto; Mister Alb; Mónica Nion; Nanda; Pedro Castro y Carlos Santos; Pelayo López; Pilar Azpeitia; Ra Iribarnegaray; Rafael Romero; Rebeca Novo; Rosa Fernández Salanova; Sara Meizoso; Susana de Artaza; Tania Costoya; Vic

On the Road (2014). Xunta de Galicia. Santiago de Compostela

Christian Boltanski (*L'arbre aux vœux*); Jorge Barbi (*En el final del camino*); Lawrence Weine (*After, here & there*); Perejaume (*Cántic*)

2015**Artistas**

Basurama. *Huellas* (2015). Festival Mar de Mares. A Coruña
 Colectivo Senghasoil. *Arte lixo* (2015). Redondela
 Fernández, Eva. *Impulso necesario* (2015). Belvís-Trisca. Santiago de Compostela
 Mutante creativo. *Pasado, Presente, Futuro* (2015) Santiago de Compostela
 Perdiz Davila, Lucía. *Itinere* (2015). Belvís-Trisca. Santiago de Compostela
 Permui, Uqui. *25N Compostela en negro* (2015). Santiago de Compostela
 Venditti, Juan Pablo. *A man* (2015). Belvís-Trisca. Santiago de Compostela

Eventos

DesOrdes Creativas (2015). *Ordes*
 Spok; Ino; Malakkai; Doa; Sabek
Concello de Vigo. Dinoseito (2015). *Vigo*
Derrubando Muros (2015) Carballo
 Alita (*Historias esquecidas no fondo do mar*); Cristina Castro (*Mar*); Emi de las Heras (*In ictu oculi*); Eva Facal (*Músico*); Laura Tova (*Paradisaedae*); Lola Oviedo (*Eu vivo nun bote no medio do mar; respiro salitre no aire do chan*); O'Mighelo (*Cara liberdade*); Rakele (*Mar de lenda*)
Kaldarte XIX (2015). Caldas de Reis
 Alba Escayo; Doa Ocampo; Hugo; Josetxu Cárcamo; Marina Alonso; Mónica Ortúzar; Xavi Muñoz / Federico Tosco
Mar, Arte e Natureza (2015) Fundación Man de Camelle. Camelle
Rexenera Fest (2015). Carballo
 Aryz; Bórdalo II; Dulk; Nömada; Pixel Pancho
Vigo, ciudad de color (2015-2018). Vigo
 Alejandro Fernández; Antón Pulido; Antony; Asb Santos; Darío Basso; Elisa; Expostas; Magallhaes; Pelucas; Peri; Pow; Proyecto EWA; Villalobos

15. ANEXO IV. ANÁLISE GRÁFICA DOS PROXECTOS

Neste apartado extraeranse unha serie de gráficas a partires de cada unha das intervencións artísticas no espazo público, recollidas nos anexos II e III. Diferenciaranse por cores os promotores das diferentes intervencións, para obter estatísticas que nos axudarán a comprender, ano por ano, a presenza e importancia global de cada un dos promotores. Seguindo a fórmula do informe *Arte + Mulleres*, editado por María Luisa Sobrino Manzanares, calcularase segundo a porcentaxe a presenza de creadoras no campo a estudar, anualmente entre 1968 e 2015, para cuantificar “o paradoxo que se dá entre a presenza maioritaria das alumnas nas aulas da facultade de Belas Artes e a escasa representación nos espazos expositivos” (Rodríguez González, 2015). Polo tanto, recolleranse as porcentaxes de mulleres participantes en proxectos e impulsoras de intervencións, independentes ou en colaboración con institucións. Así, a finalidade última é coñecer as porcentaxes cuantitativas, non cualitativas, de cada un dos proxectos do estudo, en relación á promoción e inclusividade dos mesmos.

LENDAS			
Proxectos propostos por Administracións Públicas (C.P.)			
Intervencións concibidas dende os Museos e as Universidades (M.U.)			
Creacións de Galerías e Fundacións (C.G.)			
Manifestacións Independentes (M.I.)			

C	M	H	I
Colectivos	Mulleres	Homes	Intervencións

1968	C	M	H	I
Colexio de avogados. <i>Lugo a concepción Arenal</i> (1968). Praza da Princesa. Vigo	1	0	0	1
<i>Exposición de arte ao aire libre</i> (1968). Praza da Princesa. Vigo	0	1	9	10

1969	C	M	H	I
<i>Exposicións de arte ao aire libre</i> (1969). Praza da Princesa. Vigo	0	3	23	26

1970	C	M	H	I
Guillermo Steinbrüggen. <i>Ao ferreiro</i> (1968). Praza de Eugenio Fabrique. Vigo	0	0	1	1
Alfonso Vilar Lamelas. <i>José Piñeiro González</i> (1970). Prz. do aviador Piñeiro. Vigo	0	0	1	1

1971	C	M	H	I
Magín Picallo Durán. <i>Monumento ao río Miño</i> (1971). Fonte Miña. A Pastoriza	0	0	1	1
<i>Exposicións de arte ao aire libre</i> (1971). Praza da Princesa. Vigo	0	11	60	71
Manfred Gnädinger. <i>Museo-xardín</i> (1971-2002). Camelle	0	0	1	1
Manolo Paz. <i>A Vieiras</i> (1971). Parque da calzada. Cambados	0	0	1	1
Manolo Paz. <i>Aeroporto de Lavacolla</i> (1971). Santiago de Compostela	0	0	1	1
Manolo Paz. <i>Homenaxe ás vítimas do 11M</i> (1971). Os choróns. Caldas de Reis	0	0	1	1
Manolo Paz. <i>Menhir-XXV Aniversario Festival Celta</i> (1971). Porto. Ortigueira	0	0	1	1
Manolo Paz. <i>Monumento Homenaxe a Johan Carballeira</i> (1971). Paseo marítimo. Bueu	0	0	1	1
Manolo Paz. s/t (1971). O Pombal. Cambados	0	0	1	1

1972	C	M	H	I
Manfred Gnädinger. <i>Museo-xardín</i> (1971-2002). Camelle	0	0	1	1

1973	C	M	H	I
Manfred Gnädinger. <i>Museo-xardín</i> (1971-2002). Camelle	0	0	1	1
<i>Exposicións de arte ao aire libre</i> (1973). Praza da Princesa. Vigo	0	3	29	32

1974	C	M	H	I
Cándido Pazos. <i>Porta Itineris Sancti Iacobus</i> (1974). Rúa de San Lázaro. Santiago	0	0	1	1
<i>Exposicións no parque municipal de O Castro</i> (1974). Vigo	0	3	31	34
Manfred Gnädinger. <i>Museo-xardín</i> (1971-2002). Camelle	0	0	1	1

Xosé Cid. <i>Afiador</i> (1974). Rúa Ourense. Santiago de Compostela	0	0	1	1

1975	C	M	H	I
<i>Exposicións de arte ao aire libre</i> (1975). Praza da leña. Pontevedra	0	3	30	33
<i>Exposicións de arte ao aire libre</i> (1975). Praza da Princesa. Vigo	0	0	1	1
Manfred Gnädinger. <i>Museo-xardín</i> (1971-2002). Camelle	0	0	1	1

1976	C	M	H	I
A Carón. <i>Intervención no Hospital Psiquiátrico de Conxo</i> (1976). Santiago	1	0	0	1
Manfred Gnädinger. <i>Museo-xardín</i> (1971-2002). Camelle	0	0	1	1
Manuel García Buciños. <i>Ao libro e aos seus creadores</i> (1976). Xard. de M. Núñez.	0	0	1	1

1977	C	M	H	I
<i>Exposición da Asociación de Escultores Galegos</i> (1977). O Castro	0	1	32	33
Antonio León Ortega. <i>Martín Alonso Pinzón</i> (1977). Baiona	0	0	1	1
Fernando García Varela. <i>Iniciativas de cultura popular</i> (1977) A Coruña	0	0	1	1
Manfred Gnädinger. <i>Museo-xardín</i> (1971-2002). Camelle	0	0	1	1
Santiago de Santiago e Ant. González Trigo. <i>Monumento ao Bimilenario</i> (1977). Lugo	0	0	2	1

1978	C	M	H	I
Manfred Gnädinger. <i>Museo-xardín</i> (1971-2002). Camelle	0	0	1	1

1979	C	M	H	I
Fernando García Blanco. Juanito Acuña. Praza de Galicia. A Coruña	0	0	1	1
Colectivo de Imaxe e Rompente. <i>Manifestación</i> (1979)	1	0	0	1
Manfred Gnädinger. <i>Museo-xardín</i> (1971-2002). Camelle	0	0	1	1
Mon Vasco Pardavila. Unicef (1979). Xardíns de Méndez Núñez. A Coruña	0	0	1	1
Xavier Correa Corredoira. <i>Lume, aire, terra, auga</i> (1979). Praza de María Pita	0	0	1	1

1980	C	M	H	I
Alberto Sánchez. <i>Toros ibéricos</i> (1980). Praza de armas. Ferrol	0	0	1	1
Buciños. <i>San Rosendo</i> (1980). Celanova. Ourense	0	0	1	1
Camilo Nogueira. <i>Homenaxe ao Papa Xoán XXIII</i> (1980). Praza Xoán XXIII. Vigo	0	0	1	1

Camilo Otero. <i>A pasionaria</i> (1980). Facultade de Económicas. Santiago de Compostela	0	0	1	1
Manfred Gnädinger. <i>Museo-xardín</i> (1971-2002). Camelle	0	0	1	1
Mon Vasco. <i>Monumento en Alvedro</i> (1980). Aeroporto. A Coruña	0	0	1	1
Silvino Silva. <i>Homenaxe aos canteiros</i> (1980). Forte do Castro. Vigo	0	0	1	1
Xoán Piñeiro. <i>Monumento ao tuno</i> (1980). Campus. Santiago de Compostela	0	0	1	1
Xosé Díaz Fuentes. <i>Homenaxe a Valle-Inclán</i> (1980). Campus. Santiago de Compostela	0	0	1	1

1981	C	M	H	I
Francisco Leiro. <i>Os campaneiros</i> (1981). O Xisto. Vilagarcía de Arousa	0	0	1	1
Antonio Pacheco. <i>O Emigrante</i> (1981). Portela d'Home. Lobios	0	0	1	1
Francisco Otero Besteiro. <i>Camilo José Cela</i> (1981). Parque José Cela. Vigo	0	0	1	1
Francisco Otero Besteiro. <i>Monumento ao poeta Pimentel</i> (1981). Praza Maior. Lugo	0	0	1	1
François Pougheol. <i>Studiolo</i> (1981). Praza do Concello. Vigo	0	0	1	1
Manfred Gnädinger. <i>Museo-xardín</i> (1971-2002). Camelle	0	0	1	1
Xosé Cid Menor. <i>San Rosendo</i> (1981). Alto da Terra Chá. Entrimo. Ourense	0	0	1	1

1982	C	M	H	I
Antonio de la Ossa. <i>A Rosalía de Castro</i> (1982). Praza de Vigo. Santiago	0	0	1	1
Buciños. <i>Conmemoración mundial de fútbol</i> (1982). Estadio de Riazor. A Coruña	0	0	1	1
<i>Exposicións de escultura na muralla de Lugo</i> (1982). Lugo	0	0	3	3
Guillermo Steinbrüggen. <i>Metalúrxico</i> (1982). Praza da Industria. Vigo	0	0	1	1
Manfred Gnädinger. <i>Museo-xardín</i> (1971-2002). Camelle	0	0	1	1
Manuel Ferreiro Badía. <i>Simón Bolívar</i> (1982). Carretera do Aeroporto. A Coruña.	0	0	1	1
Silverio Rivas. <i>Proa á mar</i> (1982). CEIP de Olveira. Ribeira.	0	0	1	1
Silvino Silva. <i>Celso Emilio Ferreiro</i> (1982). Avda. Do Marqués de Salcedo. Vigo	0	0	1	1
Xavier Riomas. <i>Juan Carlos I</i> (1982). Xardíns da Praza do Concello. Vigo	0	0	1	1
Xuso Vázquez. <i>Unidade Aberta</i> (1982). Praza do Estadio de Balaídos. Vigo	0	0	1	1

1983	C	M	H	I
Acisclo Manzano. <i>Ao emigrante</i> (1983). Parque do emigrante. Carballiño.	0	0	1	1
César Lombeira. <i>Arcos-Petroglifo</i> (1983). Entrada a Carril. Vilagarcía de Arousa	0	0	1	1
José Díaz Fuentes. <i>Medusas</i> (1983). Praza de Ramón Falcón. Lugo	0	0	1	1
Magín Picallo Durán. <i>Alegoría a Tui</i> (1983). Praza de Galicia. A Guarda	0	0	1	1
Manfred Gnädinger. <i>Museo-xardín</i> (1971-2002). Camelle	0	0	1	1
Manuel García Vázquez (Buciños). <i>Alfonso Daniel Rodríguez Castelao</i> (1983). Praza da leña. Pontevedra	0	0	1	1
Xosé Díaz Fuentes. <i>Amán</i> (1983). Xardíns da Sociedade Recreativa la Unión. Sarria	0	0	1	1
Xosé Díaz Fuentes. <i>Ravinement</i> (1983). Xardíns de San Vincenzo de Paul. Sarria	0	0	1	1

Xosé Díaz Fuentes. <i>s/t</i> (1983). Área de descanso carreteira Sarria- Monforte de Lemos	0	0	1	1

1984	C	M	H	I
Antonio Davila. <i>Monumento a José San Martín</i> (1984). Estación marítima. Esquina con Montero Ríos. Vigo	0	0	1	1
Agustín de la Herrán. <i>José Francisco de San Martín Matorras</i> (1984). As avenidas. Vigo	0	0	1	1
Camilo Otero. <i>Porta de Compostela</i> (1984). Parque da Ponte Mantible. Santiago de Compostela	0	0	1	1
<i>Encontro de Escultores de Baiona</i> (1984) Estrada Vigo-A Ramallosa	0	0	9	9
<i>Encontros no Espacio</i> (1984) Exposición itinerante	0	1	15	16
Fernando García Blanco. <i>A Queixeira</i> (1984). Praza de Galicia. Arzúa	0	0	1	1
Fernando García Blanco. <i>Homenaxe ás queixeiros de Arzúa</i> (1984). Concello de Arzúa. Arzúa.	0	0	1	1
José Castiñeiras. <i>Luís Seoane</i> (1984). Praza de Luís Seoane. A Coruña.	0	0	1	1
José Castiñeiras. <i>Wenceslao Fernández Flórez</i> (1984). Méndez Núñez. Coruña.	0	0	1	1
Manfred Gnädinger. <i>Museo-xardín</i> (1971-2002). Camelle	0	0	1	1
O Pobo de Vigo. <i>Ao xeneral José de San Martín</i> (1984). Porto de Vigo	0	0	1	1
Pablo Serrano. <i>Guitarra</i> (1984). Peirao de transatlánticos. A Coruña	0	0	1	1
Xoán Otero García (Eiravella) (1984) <i>Homenaxe a Antón Losada</i> . Praza de Antón Losada Diéguez. Carballiño.	0	0	1	1
Xosé Díaz Fuentes. <i>Conxunto de realizacións para a vila de Pontedeume</i> (1984). Pontedeume	0	0	1	1

1985	C	M	H	I
Alfonso Vilar Lamelas. <i>Monumento ao emigrante</i> (1985). Paseo do Parrote. A Coruña	0	0	1	1
Bibiana Araújo, Pepe Shiva, Xosé Brea. <i>Velorio e enterro do Loro Ravachol</i> (1985). Pontevedra	0	1	2	3
José Castiñeiras Iglesias. <i>Wenceslao Fernández Flórez</i> (1985). Praza do Humor. A Coruña	0	0	1	1
José Castiñeiras. <i>Homenaxe a Rosalía de Castro</i> (1985). Pontedeume. A Coruña.	0	0	1	1
Manfred Gnädinger. <i>Museo-xardín</i> (1971-2002). Camelle	0	0	1	1
Xosé Cid Menor. <i>San Rosendo de Pedreirío</i> (1985). Rotonda Juan XXIII- Rúa Progreso Ourense.	0	0	1	1
Xosé Cid Menor. <i>Santa Eufemia</i> (1985). Santa Eufemia. Ourense	0	0	1	1

1986	C	M	H	I
Alfonso Vilar Lamelas. <i>A súa maxestade o príncipe Felipe</i> (1986). Escola naval militar. Marín	0	0	1	1
Alfonso Vilar Lamelas. <i>A Peixeira</i> (1986). Alameda. Redondela	0	0	1	1
Alfonso Vilar Lamelas. <i>Monumento a Aleixandre Bóveda</i> (1986). Praza de Curros Enríquez. Pontevedra	0	0	1	1
Alfonso Vilar Lamelas. <i>Monumento ao soldado desconocido</i> (1986). Avenida Montero Ríos. Pontevedra	0	0	1	1
<i>Dimensións Atlánticas</i> (1986). U.I.M.P. A Coruña	0	0	17	17

Fernando García Blanco. <i>Homenaxe aos gandeiros de Arzúa</i> (1986). Praza de Galicia. Arzúa	0	0	1	1
Fernando García Blanco. <i>Juan Melchor Bosco</i> . (1986). Xardíns xunto a ponte romana. Ourense	0	0	1	1
Fernando García Blanco. <i>Nenos con Becerras</i> . Praza de Galicia. Arzúa	0	0	1	1
Francisco Leiro. <i>O temporal</i> (1986). Estación de Vigo.	0	0	1	1
Francisco Leiro. <i>Recreando</i> (1986). Xardíns de San Caetano. Santiago de Compostela	0	0	1	1
Jose Francisco Escudero Carril. <i>Homenaxe a Porlier</i> (1986). Praza de España. A Coruña	0	0	1	1
Leopoldo Nóvoa. <i>Homenaxe ás letras e aos números</i> (1986). Xardíns de Filoloxía. Campus universitario. Vigo	0	0	1	1
Manfred Gnädinger. <i>Museo-xardín</i> (1971-2002). Camelle	0	0	1	1
Manuel Ferreiro Badía. <i>Alfonso Daniel Rodríguez Castelao</i> (1986). Xardín de Méndez Núñez. A Coruña	0	0	1	1
Manuel Ferreiro Badía. <i>Castelao</i> (1986). Xardíns de Méndez Núñez. A Coruña	0	0	1	1
Rafael Leoz Ayuso. <i>Aniversario Constitución Diputación</i> (1986). Pontevedra	0	0	1	1
Ramón Conde. <i>Fiel Contraste</i> (1986). Tras a Casa Consistorial. Pontevedra	0	0	1	1
Ramón Conde. <i>Ramón María del Valle-Inclán</i> (1986). Xardíns de Méndez Núñez. A Coruña	0	0	1	1
Ramón Conde. <i>Suárez Ferrín</i> (1986). Xardíns de Méndez Núñez. A Coruña	0	0	1	1
Ramón Conde. <i>Valle Inclán</i> (1986). Xardíns de Méndez Núñez. A Coruña	0	0	1	1
Xosé Cid Menor. <i>Monumento a Concepción Arenal</i> (1986). Ferrol. A Coruña	0	0	1	1

1987	C	M	H	I
Alfonso Vilar Lamelas. <i>Homenaxe ao doctor José Martínez García</i> (1987). Praza do Mosteiro de Poio.	0	0	1	1
Alfonso Vilar Lamelas. <i>A Peixeira</i> (1987). Alameda. Redondela	0	0	1	1
Alfonso Vilar Lamelas. <i>Monumento a Castelao</i> (1987). Alameda. Redondela	0	0	1	1
Ignacio Basallo. <i>s/t</i> (1987). Rotonda da Valenzá. Ourense.	0	0	1	1
José Antúnez Pousa. <i>Homenaxe aos cabaqueiros</i> (1987). Praza do Calvario. Pontevedra	0	0	1	1
Jose Francisco Escudero Carril. <i>Homenaxe a Baltasar Pardo</i> (1987). Praza de España. A Coruña	0	0	1	1
Jose María Acuña. <i>Peregrino</i> (1987). San Caetano. Santiago de Compostela	0	0	1	1
Luis Borrajo. <i>Almea I</i> (1987). Xardíns do Pazo da Xunta de Galicia. Santiago de Compostela	0	0	1	1
Manfred Gnädinger. <i>Museo-xardín</i> (1971-2002). Camelle	0	0	1	1
<i>Peches da revista Trilateral</i> (1987). Facultade de Maxisterio. Compostela	0	0	0	1
Silveiro Rivas. <i>As catro portas cardinais</i> (1987). Encontros Europeos. Praza da Quintana. Santiago de Compostela. [Anexar foto]	0	0	1	1
Xosé Cid Menor. <i>Familia</i> (1987). Rúa Pablo Iglesias. As Lagoas. Ourense	0	0	1	1
Xosé Cid Menor. <i>Muller</i> (1987). Praza de Paz Nóvoa. Ourense	0	0	1	1

1988	C	M	H	I
Acisclo Manzano. <i>Emilia Pardo Bazán</i> (1988). Praza de Emilia Pardo Bazán. A Coruña	0	0	1	1
<i>Dimensións atlánticas</i> (1988). U.I.M.P. Orzán. D. Loriga. Prz. de Santa Catalina. Coruña	0	0	12	12

Enrique Velasco. <i>Monumento ao canteiro</i> (1988). Praza de Cerdedo. Cerdedo	0	0	1	1
Francisco Leiro. <i>Os meus sofás</i> (1988). Alameda de Pontevedra. Pontevedra.	0	0	1	1
Jose María Acuña. <i>Homenaxe aos canteiros</i> (1988). Alto do Pontillón- Vilariño. Pontevedra	0	0	1	1
Jose María Acuña. <i>O Peregrino</i> (1988). Alto de San Roque. O Cebreiro	0	0	1	1
Magín Picallo Durán. <i>Ao emigrante e o pescador</i> (1988). Paseo marítimo, xardín da seara. Moaña	0	0	1	1
Manfred Gnädinger. <i>Museo-xardín</i> (1971-2002). Camelle	0	0	1	1
Manolo Paz. <i>Athios</i> (1988). Peirao. Pontecesures	0	0	1	1
Manuel Ferreiro Badía. <i>Monumento a Pablo Iglesias</i> (1988). Praza de Pablo Iglesias. A Coruña	0	0	1	1
Manuel García Vázquez Buciños. <i>Ramón Otero Pedrayo</i> (1988). Correxidor. Ourense	0	0	1	1
Manuel Patinha (1988) Avelinda. Praza de Fernando Yáñez. Narón	0	0	1	1
Manuel Quintas Vergara. <i>Monumento ao cazador</i> (1988). Parque do Castillo. Baiona	0	0	1	1
<i>Mostra de escultura no casco vello de Ourense</i> (1988). Ourense	0	0	2	2
Tom Caar. <i>Mirador Granite</i> (1988). Paseo da Alameda. Pontevedra.	0	0	1	1
Xavier Riomao. <i>Frecha</i> (1988). Xardín das palmeiras. Pontevedra	0	0	1	1
Xavier Riomao. <i>s/t</i> (1988). Avd. De Madrid. Vigo	0	0	1	1
Xoán Piñeiro. <i>Arzobispo Lago</i> (1988). Rúa Ordóñez. Tui	0	0	1	1

1989	C	M	H	I
Acisclo Manzano. <i>A Calpurnia Abana</i> (1989). Fonte termal das Burgas. Ourense	0	0	1	1
Acisclo Manzano. <i>Homenaxe a Celso Emilio Ferreiro</i> (1989). IES Celanova. Celanova	0	0	1	1
Antón Faílde. <i>Ao traballo</i> (1989). Xardíns de Faílde. Ourense	0	0	1	1
Arturo Andrade. <i>Rotonda</i> (1989). Parque escultórico da Torre de Hércules. A Coruña	0	0	1	1
<i>Cidade de Vigo</i> . (1989). Vigo	0	0	0	1
Francisco Escudero. <i>Eduardo González Valiño</i> (1989). Estadio de Riazor. A Coruña	0	0	1	1
Francisco Leiro. <i>Balboas III</i> (1989). Praza San Amaro. Ferrol	0	0	1	1
José Castiñeiras. <i>Aos liberais coruñeses</i> (1989). Praza de Conchiñas. A Coruña.	0	0	1	1
José Castiñeiras. <i>Fonte das gaivotas</i> (1989). Praza de Portugal. A Coruña	0	0	1	1
José Castiñeiras. <i>Julio Camba</i> (1989). Praza do humor. A Coruña.	0	0	1	1
Jose Francisco Escudero Carril. <i>Homenaxe a Chacho</i> (1989). Estadio de Riazor. A Coruña	0	0	1	1
Leopoldo Nóvoa. <i>Mural da Canteira do Parque de Santa Margarita</i> (1989). Parque de Santa Margarida. A Coruña	0	0	1	1
Lino Cao. <i>Ecu</i> (1989). Rúa Xacinto Benavente. Vigo	0	0	1	1
Luis Borrajo. <i>Casa de nube</i> (1989). Las Burgas. Ourense	0	0	1	1
Manfred Gnädinger. <i>Museo-xardín</i> (1971-2002). Camelle	0	0	1	1
Manuel Ferreiro Badía. <i>Rosalía de Castro</i> (1989). Avenida Alcalde Alfonso Molina. A Coruña	0	0	1	1
Manuel Ferreiro Badía. <i>Paloma de Picasso</i> (1989). Praza de Pontevedra. A Coruña	0	0	1	1
Manuel García Vázquez (Buciños). <i>O Neno</i> (1989). Xoaquín Loriga. Lalín	0	0	1	1
Manuel Patinha (1989) <i>Homenaxe ao Doctor Don Álvaro</i> . Praza de Fernando Yáñez. Narón	0	0	1	1
María Jesús Urgoite. <i>As cigarreras</i> (1989). Praza da Palloza. A Coruña	0	1	0	1

René Negrín (1989) <i>Monumento a José Martín</i> . Xardíns das Avenidas. Vigo	0	0	1	1
Soledad Penalta. (1989). Explanada da Marina. A Coruña	0	1	0	1
Xosé Cid Menor. <i>San Mamede</i> (1989). Praza de Montederramo. Ourense	0	0	1	1
Xosé Manuel Castro. <i>s/t</i> (1989). Mirador de Toxosoutos. Lousame	0	0	1	1

1990	C	M	H	I
Francisco Leiro. <i>Nave</i> (1990). Campus universitario. Santiago de Compostela	0	0	1	1
Buciños. <i>Homenaxe ao reberendo D. José Álvarez</i> (1990). Pórtico da igrexa de Fátima. Ourense.	0	0	1	1
Francisco Otero Besteiro. <i>Luis Benigno Vázquez Fernández</i> (1990). Praza Maior. Lugo	0	0	1	1
José Castiñeiras. <i>Álvaro Cunqueiro</i> (1990). Praza do humor. A Coruña.	0	0	1	1
José Couto. <i>s/t</i> (1990). Rúa de Barreiros. O Grove	0	0	1	1
Jose Francisco Escudero Carril. <i>Breogán</i> (1990). Praza de San Cristóbal. A Coruña	0	0	1	1
Jose Francisco Escudero Carril. <i>Castelao</i> (1990). Praza do humor. A Coruña	0	0	1	1
Jose Francisco Escudero Carril. <i>Gato</i> (1990). Praza do humor. A Coruña	0	0	1	1
Jose Francisco Escudero Carril. <i>Homenaxe a Emilia Touzón Quiroga</i> (1990). O Caurel. A pobra do Brollón.	0	0	1	1
Jose Francisco Escudero Carril. <i>Homenaxe á xente do mar</i> (1990). Rúa Espiñeiras, rúa Penatouro. Mera-Oleiros. A Coruña	0	0	1	1
Lorenzo Siro López. <i>Wenceslao Fernández Flores</i> (1990). Praza do Humor. A Coruña	0	0	1	1
Manfred Gnädinger. <i>Museo-xardín</i> (1971-2002). Camelle	0	0	1	1
Manolo Paz. <i>s/t</i> (1990). Urbanización de Esteiro. Ferrol	0	0	1	1
Manuel Buciños. <i>Jesús Pousa</i> (1990). Parroquia de Fátima. Ourense	0	0	1	1
Manuel García Vázquez (Buciños). <i>Homenaxe ao reberendo D. José Álvarez</i> (1990). Pórtico da igrexa de Fátima. Ourense.	0	0	1	1
Xosé Braxe Rey. <i>Os mártires do 10 de maio</i> (1990). Avenida das Pías. Ferrol.	0	0	1	1
<i>Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove I</i> (1990). O Grove	0	1	5	6
<i>Urxencias</i> (1990). Moaña	1	0	0	1

1991	C	M	H	I
César Prada. <i>Doctor Gallego</i> (1991). Praza do doctor Gallego. Mondoñedo	0	0	1	1
<i>Cidade de Vigo</i> . (1991). Vigo	0	0	4	4
Francisco Leiro. <i>Colchoneta</i> (1991). Xardíns de San Caetano. Santiago de Compostela	0	0	1	1
Francisco Leiro. <i>O pequeno sireno</i> (1991). Campus universitario. Santiago de Compostela	0	0	1	1
José Antúnez Pousa. <i>Monumento ao mariñeiro</i> (1991). Porto. A Guardia	0	0	1	1
José Castiñeiras. <i>Ninfa</i> (1991). Praza da estación de tren. A Coruña	0	0	1	1
Jose Francisco Escudero Carril. <i>Homenaxe aos mariñeiros</i> (1991). Outeiro. A Coruña.	0	0	1	1
Juan Puchades. <i>Álvaro Cunqueiro</i> (1991). Praza de España. Mondoñedo.	0	0	1	1
Manfred Gnädinger. <i>Museo-xardín</i> (1971-2002). Camelle	0	0	1	1
Manuel Ferreiro Badía (1991) <i>Monumento a Rosalía de Castro</i> (1991). Xardíns de Méndez Núñez. A Coruña	0	0	1	1

Moncho Amigo. <i>s/t</i> (1991) . Praza Zalaeta. A Coruña	0	0	1	1
Pedro Dobao. <i>Monumento ao emigrante</i> (1991). Parque Vilamartín de Valdehorras. Ourense	0	0	1	1
<i>Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove II</i> (1991). O GroveXavier Riomao. Homenaje a Chirico II (1991). Facultade de Económicas. Santiago de Compostela	0	0	8	8
Xosé Braxe Rey. <i>Fonte da rá</i> (1991). Porto de Cirixeiras. Ferrol.	0	0	1	1
Xuso Vázquez. <i>A lembranza de D. Gonzalo Ordóñez Pérez</i> (1991). Parque de Gonzalo Ordóñez. Porriño	0	0	1	1

1992	C	M	H	I
Ángeles Valladares. <i>Arco Atlántico</i> (1992). Rotonda da Ramallosa. Nigrán	0	1	0	1
Antonio Davila. <i>Cabeza</i> (1992). Monte da Guía. Vigo	0	0	1	1
Cinzia Vexina. <i>s/t</i> (1992). Paseo marítimo. O Grove	0	1	0	1
Gonzalo Sánchez Mendizábal. <i>Valle-Inclán</i> (1992). Cantón da Leña. A Pobra do Caramiñal.	0	0	1	1
Gonzalo Viana. <i>Guerreiro</i> (1992). Camping dos Manzanos. Oleiros	0	0	1	1
Jesús Valverde Alonso. <i>Á muller</i> (1992). Av. Clube náutico. Vigo	0	0	1	1
Jose Antonio Amate. <i>Solidariedade</i> (1992). O Grove	0	0	1	1
José Castiñeiras. <i>As gaivotas</i> (1992). Praza de Bos Aires. A Coruña	0	0	1	1
José Castiñeiras. <i>Fonte dos surfistas</i> (1992). Paseo marítimo. A Coruña	0	0	1	1
Manfred Gnädinger. <i>Museo-xardín</i> (1971-2002). Camelle	0	0	1	1
<i>Parque escultórico Torre de Hércules</i> (1992). A Coruña	0	0	3	3
Pedro Dobao. <i>Homenaxe a Liñeira</i> (1992). Parque. As Neves	0	0	1	1
Ramón Conde. <i>Pablo Iglesias</i> (1992). Pablo Iglesias. Ourense	0	0	1	1
<i>Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove III</i> (1992) O Grove	0	0	6	6
<i>Urxencias</i> (1992). Moaña	1	0	0	1
Víctor Corral. <i>Queixeira</i> (1992). Parque de Villalba.	0	0	1	1
Xoán Piñeiro. <i>Autorretrato</i> (1992). Alameda. Cangas.	0	0	1	1
Xoán Piñeiro. <i>Os gaiteiros de Soutelo</i> (1992). Alameda. Forcarei	0	0	1	1
Xosé Braxe Rey. <i>Maternidade</i> (1992). Barrio de Ultramar. Ferrol.	0	0	1	1
Xosé Díaz Fuentes. <i>Medusa</i> (1992) . Praza Ramón Falcón. Lugo	0	0	1	1
Xosé Manuel Castro. <i>Monumento a Eduardo Pondal</i> (1992). Viad. Anllóns. Ponteceso	0	0	1	1
Yolanda d' Ausburgo. <i>Monumento</i> (1992). Monte do Gozo. Santiago de Compostela	0	1	0	1

1993	C	M	H	I
Acisclo Manzano. <i>Deusa do Ribeiro</i> (1993) . Carballiño-Ribadavia. Leiro.	0	0	1	1
Acisclo Manzano. <i>Deusa Briga</i> (1993). Praza Atlántica. A Coruña	0	0	1	1
Fernando Casás. <i>Ashe VII</i> (1993). Ronda de Carrero Blanco. Lugo	0	0	1	1
José Castiñeiras. <i>Bañistas</i> (1993). Praza Pedro Barrié de la Maza. A Coruña	0	0	1	1
Jose Francisco Escudero Carril. <i>As Catalinas</i> (1993). Paseo marítimo. A Coruña	0	0	1	1
Jose Francisco Escudero Carril. <i>Juán Neira</i> (1993). Praza Catro Camiños. A Coruña	0	0	1	1
José María Acuña López. <i>Homenaxe á Comunidade de Xordos</i> (1993). San Caetano. Santiago de Compostela	0	0	1	1

Jose María Acuña. Homenaxe aos mariñeiros (1993). Castelo de Soutomaior.	0	0	1	1
Magín Picallo Durán. Encontro entre dous mundos (1993). Praza do Castelo. Baiona	0	0	1	1
Manfred Gnädinger. <i>Museo-xardín</i> (1971-2002). Camelle	0	0	1	1
Manolo Rial. <i>Maruxa dos Portos</i> (1993). Ensenada do Porto. O Grove	0	0	1	1
Manuel Ferreiro Badía. <i>Monumento a Rosalía de Castro</i> (1993). Praza de Rosalía de Castro. A Coruña	0	0	1	1
Manuel Rodríguez. <i>Queridiño</i> (1993). Parque do Porto. O Grove	0	0	1	1
Miguel Fuentes. <i>Luz do primeiro día</i> (1993). Avenida de Beiramar. O Grove	0	0	1	1
Pedro Dobao. <i>Arquitectura</i> (1993). Estrada A Guarda-Baiona. A Guarda.	0	0	1	1
Ramón Conde. <i>Ramón Cabanillas y Ramón del Valle Inclán</i> (1993). Confluencia Ramón Cabanillas c/v Valle Inclán. Ourense	0	0	1	1
<i>Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove IV</i> (1993). O Grove	0	0	8	8

1994	C	M	H	I
Alfonso Vilar Lamelas. <i>Monumento á aventura</i> (1994). O Corgo. O Grove	0	0	1	0
Alfonso Vilar Lamelas. <i>Monumento a Alejandro Cerecedo</i> (1994). Alameda. Vilagarcía de Arousa	0	0	1	0
Álvaro Siza e Isabel Aguirre. <i>Parque de San Domingos de Bonaval</i> (1994). Santiago de Compostela	0	0	1	0
Antón Faílde. <i>Grupo de persoas</i> (1994). Praza de San Cosme e Damián. Ourense	0	0	1	0
Antón Gollanes. <i>s/t</i> (1994). Peirao do Areal. Vigo	0	0	1	0
Camilo Otero. <i>Porta de Compostela</i> (1994). Parque do acueducto de Xelmírez. Santiago de Compostela	0	0	1	0
Carlos Rial Pérez. <i>Peón</i> (1994). Paseo marítimo. O Grove	0	0	1	0
Cochorro. <i>s/t</i> (1994). Avenida Castelao. Ferrol	0	0	1	0
Fernando Casás. <i>Bosque</i> (1994). Burgo das Nacións. Santiago de Compostela	0	0	1	0
Jorge Varela Barrio. <i>Pórtico W</i> (1994). Praza do Corgo. O Grove	0	0	1	0
Jose Francisco Escudero Carril. <i>Homenaxe Miguel González Garcés</i> (1994). Paseo da maestranza. A Coruña	0	0	1	0
José María Acuña. <i>La Llegada</i> (1994). Monte do Gozo. Santiago de Compostela	0	0	1	0
Manfred Gnädinger. <i>Museo-xardín</i> (1971-2002). Camelle	0	0	1	0
Manuel Coia. <i>O atlante</i> (1994). Faro Punta Nariga. Malpica	0	0	1	0
Manuel Ferreiro Badía. <i>Monumento a Torrente Ballester</i> (1994). Campus universitario de Ferrol. Ferrol	0	0	1	0
Miguel Ángel Arrudi. <i>Calendario climático</i> (1994). O Grove	0	0	1	0
<i>Parque escultórico Torre de Hércules</i> (1994). A Coruña	0	1	9	10
Pedro Dobao. <i>Tenazas o Vento</i> (1994). Cruce de Estradas. Carnota	0	0	1	0
<i>Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove V</i> (1994). O Grove	0	1	4	5
Soledad Penalta. <i>Escultura</i> (1994). Praia de Santa Marta. Baiona	0	0	1	0
Xavier Correa Corredoira. <i>Rosa dos Ventos</i> (1994). Parque escultórico Torre de Hércules. A Coruña	0	0	1	0
Xosé Cid Menor. <i>Homenaxe á familia</i> (1994). Taboadela. Ourense	0	0	1	0

1995	C	M	H	I
Alfonso Vilar Lamelas. <i>La Madama</i> (1995). Praia de Silgar. Sanxenxo	0	0	1	1
Antonio García Patiño. <i>Santiago a cabalo</i> (1995). Xardíns do Parlamento de Galicia. Santiago de Compostela	0	0	1	1
Armando Martínez. <i>Monumento a Rosalía de Castro</i> (1995). Rotonda a Rosalía de Castro. Vigo	0	0	1	1
Armando Rodríguez. <i>Rosalía de Castro</i> (1995). Rúa Rosalía de Castro. Vigo	0	0	1	1
Camilo Rodríguez Vidal. <i>Rosalía de Castro</i> (1995). Praza da Vila. Rianxo	0	0	1	1
Colectivo Josefá. <i>Arte lixo</i> (1995). Redondela	1	0	0	1
Enrique Saavedra. <i>Delfín</i> (1995). Paseo marítimo do Ézaro. Francisco José Pérez	0	0	1	1
Fernando Botero. <i>Soldado Romano</i> (1995). Peirao de transatlánticos. A Coruña	0	0	1	1
Armando Rodríguez. <i>Rosalía de Castro</i> (1995). Rúa Rosalía de Castro. Vigo	0	0	1	1
Colectivo Josefá. <i>Arte lixo</i> (1995). Redondela	0	0	1	1
Fernando Botero. <i>Soldado Romano</i> (1995). Peirao de transatlánticos. A Coruña	0	0	1	1
Fernando García Blanco. <i>O vello dos contos</i> (1995). Xardíns de Xosé Mosquera Pérez. Santiago de Compostela	0	0	1	1
Francisco José Pérez Porto. <i>Monumento a Dieste</i> (1995). Praza Rafael Dieste. Rianxo	0	0	1	1
Francisco José Pérez Porto. <i>Monumento á música tradicional e á Festa das Pepitas</i> (1995). Arsenal. Ferrol	0	0	1	1
Francisco Leiro. <i>Homenaxe a Castelao</i> (1995). Santa Susana. Carballeira. Santiago de Compostela	0	0	1	1
José Castiñeiras. <i>Fonte das Catalinas</i> (1995). Av. Buenos Aires. A Coruña	0	0	1	1
José Luis Menéndez. <i>Pegadas</i> (1995). Paseo do Porto. O Grove	0	0	1	1
Julio Zaldivar Sanz. <i>Estudo de Cubo I</i> (1995). Edificio A Milagrosa. A Coruña	0	0	1	1
Manfred Gnädinger. <i>Museo-xardín</i> (1971-2002). Camelle	0	0	1	1
Manuel García Vázquez (Buciños). <i>Conde de Gondomar</i> (1995). Parque de Gondomar. Pontevedra.	0	0	1	1
Márgara Hernández. <i>Serea</i> (1995). Paseo marítimo. A Coruña	0	1	1	1
Markus Lüpertz. <i>La Gran Española</i> (1995). Av. Rodrigo de Padrón. Santiago de Compostela	0	0	1	1
Mon Vasco. <i>Aperta</i> (1995). Glorieta Torre de Hércules. A Coruña	0	0	1	1
Moncho Amigo. <i>Diapasón</i> (1995). Rotonda en Barrio Tejeras Carranza. Ferrol	0	0	1	1
Moncho Amigo. <i>s/t</i> (1995). Parque da ría do Burgo. Cambre. A Coruña.	0	0	1	1
<i>Parque do Porriño</i> (1995). Porriño	0	0	2	2
Pedro Dobao. <i>A muller desconsolada</i> (1995). Parque. Silleda	0	0	1	1
Porto. <i>Monumento ao payaso</i> (1995). Arsenal. Fene	0	0	1	1
Ramón Conde. <i>A Cova</i> (1995). Praza da Sagrada Familia. A Coruña	0	0	1	1
Ramón Conde. <i>Alfonso III de Fonseca</i> (1995). Claustro Palacio de Fonseca. Santiago de Compostela	0	0	1	1
Sergio Portela. <i>Figura Masculina</i> (1995). Praia de Mogor. Marín	0	0	1	1
Silvino Silva. <i>O Amor e o Agarimo</i> (1995). Mirador do Castro. Parque de Castrelos. Vigo	0	0	1	1
<i>Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove VI</i> (1995). O Grove	0	3	2	5
Soledad Penalta. <i>Monumento a Baiona</i> (1995). Paseo marítimo de Baiona. Baiona.	0	1	0	1
Xaime Quessada Porto. <i>Fauno con Flauta</i> (1995). Parque do Barbaña. Ourense	0	0	1	1
Xaime Quessada Porto. <i>Serea</i> (1995). Parque do Barbaña. Ourense	0	0	1	1

1996	C	M	H	I
Antonio Alonso Caramés. <i>s/t</i> (1996). O Grove.	0	0	1	1
Carlos Tejada Picher. <i>Alcalde García Picher</i> (1996). Parque García Picher. Vigo	0	0	1	1
Colectivo Josefá. <i>Arte lixo</i> (1996). Redondela	1	0	0	1
Fernando García Blanco. <i>Estereotipo Familia Peludez</i> (1996). Praza da Constitución. Lugo	0	0	1	1
Francisco José Pérez Porto. <i>Monumento á emigración</i> (1996). Parque. Ortigueira	0	0	1	1
Guillés Bosse. <i>s/t</i> (1996). o Grove.	0	0	1	1
Manfred Gnädinger. <i>Museo-xardín</i> (1971-2002). Camelle	0	0	1	1
Manolo Paz. <i>Galáctica</i> (1996). O Pombal. Cambados	0	0	1	1
Manolo Paz. <i>Menhir</i> (1996). Illa de San Simón-Cesante. Redondela	0	0	1	1
María Carretero. <i>Peregrino</i> (1996). Rúa do peregrino. Sarria. Lugo	0	0	1	1
<i>Parque escultórico Torre de Hércules</i> (1996). A Coruña	0	0	1	1
Pedro Dobao. <i>A muller traballadora</i> (1996). Parque. Vigo	0	0	1	1
Pello Irazu. <i>Construción</i> (1996). A Granxa. Polígono industrial. Porriño	0	0	1	1
Ramón Conde. <i>Jesús Ferro Couselo</i> (1996). Rúa de Colón. Ourense	0	0	1	1
Silvino Silva. <i>A muller pensante</i> (1996). Parque de Castrelos. Vigo	0	0	1	1
<i>Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove VII</i> (1996). O Grove	0	0	5	5
Ramón Conde. <i>Jesús Ferro Couselo</i> (1996). Rúa de Colón. Ourense	0	0	1	0
Vito Acconci. <i>Park up a building</i> (1996). CGAG. Santiago de Compostela	0	0	1	1

1997	C	M	H	I
Carlos Rial Pérez. <i>s/t</i> (1997). Paseo río Pontiñas. Lalín	0	0	1	1
Colectivo Josefá. <i>Arte lixo</i> (1997). Redondela	1	0	0	1
Fabián Rucco. <i>Náufrago II</i> (1997). Paseo marítimo. O Grove	0	0	1	1
Fernando Blanco. <i>Monumento á xeración Nós</i> (1997). Campus Universitario. Ourense	0	0	1	1
Fernando García Blanco. <i>Homenaxe ao emigrante</i> (1997). Praza do algodón. Negreira	0	0	1	1
Fernando García Blanco. <i>Homenaxe ás panadeiras de Cea</i> (1997). Rúa Lodairo. San Cristovo de Cea. Cea	0	0	1	1
Francisco Leiro. <i>Bañista no Areal II</i> (1997). Praza da Estrela. Vigo	0	0	1	1
Francisco Leiro. <i>Bañista no Areal</i> (1997). Estación marítima. Vigo	0	0	1	1
Francisco Leiro. <i>A palabra</i> (1997). Aeroporto de Alvedro. A Coruña.	0	0	1	1
<i>Galicía, Terra Única</i> (1977). Varias cidades galegas	0	37	213	250
Manuel Patinha. <i>Anduriña</i> (1997). Praza da Gándara. Narón	0	0	1	1
Manuel Patinha. <i>Animal Varado</i> (1997). Xardíns de San Caetano. Santiago	0	0	1	1
María Carretero. <i>Atópome unha pedra</i> (1997). San Marcos. TVG. Santiago	0	1	0	1
Manfred Gnädinger. <i>Museo-xardín</i> (1971-2002). Camelle	0	0	1	1
Moncho Amigo. <i>Aracnido</i> (1997). Porto Balarés. Ponteceso. A Coruña	0	0	1	1
Pedro Domínguez <i>Sardiña</i> . <i>Piases maternais</i> (1997). Parque do peirao. O Grove	0	0	1	1
Rubén García Juncal. <i>s/t</i> (1997). Praza de Rodrigo de Padrón. Santiago de Compostela	0	0	1	1

<i>Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove VIII</i> (1997). O Grove	0	3	3	6
Xavier Dobao. <i>s/t</i> (1997). Xardíns da Alameda. Pontevedra.	0	0	1	1
Xavier Riomao. <i>Capela Solis</i> (1997). Paseo Alcaide Antonio Blanco. Marín	0	0	1	1
Xoán Oliveira. <i>Potro</i> (1997). Parque. Fisterra	0	0	1	1
Xosé Cid Menor. <i>Camiñantes</i> (1997). Avenida de Santiago. Ourense	0	0	1	1
Xosé Cid Menor. <i>Homenaxe ao emigrante</i> (1997). Travesía de Liñares. Ourense	0	0	1	1
Xurxo Vázquez. <i>José Otero Abeledo</i> (1997). Rúa Policarpo Sanz. Vigo	0	0	1	1

1998	C	M	H	I
<i>Bienal Internacional de arte de Pontevedra VIII</i> (1998). Pontevedra	0	0	1	1
Colectivo Josefá. <i>Arte lixo</i> (1998). Redondela	1	0	0	1
Joao Fragoso. <i>Luis Vaz de Camoens</i> (1998). Av. De La Habana. A Coruña	0	0	1	1
José Castiñeiras. <i>Estatua de María Pita</i> (1998). Praza de María Pita. A Coruña	0	0	1	1
Jose Francisco Escudero Carril. <i>Homenaxe a Castelao</i> (1998). Paseo da Ribeira. Rianxo	0	0	1	1
José Luis Penado. <i>Árbore</i> (1998). Praza de Barcelos. Pontevedra	0	0	1	1
Julio Camba y Luis Borrajo. <i>Monolito Encontro Cultural</i> (1998). Av. Juan XXIII e Burgo das Nacións. Santiago de Compostela	0	0	2	2
<i>Kaldarte I</i> (1998). Caldas de Reis	0	0	11	11
Magín Picallo Durán. <i>Os canteiros de Curtis</i> (1998). A horta do Cura. Cuntis	0	0	1	1
Manfred Gnädinger. <i>Museo-xardín</i> (1971-2002). Camelle	0	0	1	1
Manuel Buciños. <i>José Manuel Rei de Viana</i> (1998). Praza das Mercedes. Ourense	0	0	1	1
Manuel Ferreiro Badía. <i>Monumento aos trovadores</i> (1998). San Simón. Redondela	0	0	1	1
María Jesús Urgoite. <i>Serea de San Amaro</i> (1998). Praia de San Amaro. A Coruña	0	0	1	1
Pedro Dobao. <i>A Familia</i> (1998). A s Neves. Estrada A Guarda-Baiona. A Guarda.	0	0	1	1
<i>Parque escultórico Torre de Hércules</i> (1998). A Coruña	0	0	1	1
<i>Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove IX</i> (1998). O Grove	0	3	2	5
Ramón Conde. <i>El columpio</i> (1998). A ponte do Burgo. A Coruña	0	0	1	1
Víctor Corral. <i>Homenaxe ao leñador</i> (1998). Nadela. Lugo	0	0	1	1
Xosé Cid. <i>Afiador</i> (1998). Ronda intersección Castelado c/v Otero Pedrayo. Ourense	0	0	1	1

1999	C	M	H	I
Albert Casañet. <i>s/t</i> (1999). Paseo do Malecón. Barco de Valdehorras. Ourense	0	0	1	1
Acisclo Manzano. <i>Maternidade</i> (1999). Rúa do Paseo. Ourense	0	0	1	1
Agustín Ibarrola. <i>Intervención en O Rexo</i> (1999). Concello de Allariz	0	0	1	1
Camilo Rodríguez Vidal. <i>Peregrino</i> (1999). Avenida de Camilo José Cela. Padrón	0	0	1	1
Camilo Rodríguez. <i>Manuel Baltar Santaló</i> (1999). Rúa dos Dolores. Padrón	0	0	1	1
César Lombeira. <i>Os adeus</i> (1999). Parque de Cavadelo. Vilagarcía de Arousa	0	0	1	1
César Lombera. <i>Ramón María del Valle-Inclán</i> (1999). Parque da Alameda. Santiago de Compostela	0	0	1	1
Colectivo Josefá. <i>Arte lixo</i> (1999). Redondela	1	0	0	1
<i>Fardel de Dissidências</i> (1999). Fundación Luís Seoane	0	1	3	4

<i>Festival de Graffiti Intercontracultura</i> (1999). Concello do Porriño. Pontevedra	0	0	0	1
Francisco Pazos. <i>Fiesta aberta ao mar</i> (1999). O Portiño. A Coruña	0	0	1	1
<i>Illa das esculturas</i> (1999). Pontevedra	0	2	11	12
<i>Kaldarte II</i> (1999). Caldas de Reis.	0	3	7	10
Manfred Gnädinger. <i>Museo-xardín</i> (1971-2002). Camelle	0	0	1	1
Manuel Patinha (1999) <i>Vixiante do Camiño</i> . Rotonda dos Remedios. Ourense	0	0	1	1
Manuel Patinha. <i>Camiñante</i> (1999). Delante da Ponte Romana. Ourense	0	0	1	1
Ramón Conde. <i>A Fonte</i> (1999). Rúa de Fontiñas. Santiago de Compostela	0	0	1	1
Ramón Conde. <i>A leiteira</i> (1999). Rúa do Paseo. Ourense	0	0	1	1
Ramón Conde. <i>Cabeza amistosa</i> (1999). Rúa da estación. Pontevedra	0	0	1	1
Santiago de Santiago. <i>Templario Peregrino</i> (1999). San Lázaro. Santiago	0	0	1	1
<i>Simposio internacional de esculturas en el Monte Alba I</i> (1999). Monte Alba. Pontevedra	0	3	7	10
<i>Parque Miño</i> (1996). Ourense	0	0	7	7
Pepe Galán. <i>Vieiros de seu</i> (1999). Praza de Santo Domingo. Lugo	0	0	1	1
Ramón Conde. <i>A Leiteira</i> (1999). Rúa do paseo. Ourense	0	0	1	1
Salvador Cidrás e Jukka Lehtinen. <i>Transplant Heart. Capital Cultural Europea</i> (1999). Carretera de Noia. Avenida Mestre Mateo	0	1	1	1
Santiago de Santiago. <i>Templario Peregrino</i> (1999). Ponte de San Lázaro. Santiago de Compostela	0	0	1	1
<i>Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove X</i> (1999). O Grove	0	1	4	5
Xavier Correa Corredoira. <i>Muller mariscadora</i> (1999). O Burgo. Cambre. A Coruña	0	0	1	1
Xoán Oliveira. <i>Pelexa de cabalos</i> (1999). Praza da Vila. Lalín.	0	0	1	1
Xoán Piñeiro. <i>Autorretrato de Xoán Piñeiro</i> (1999). Praza do escultor Piñeiro. Vigo	0	0	1	1

2000	C	M	H	I
Arturo Andrade. <i>O Boi</i> (2000). Rúa Entrecercas- Praza do Eiró. Allariz. Ourense	0	0	1	1
Álvaro de la Vega. <i>Homenaxe a Francisco Fernández del Riego</i> (2000). Praza elíptica. Vigo	0	0	1	1
Balazs Berzsenyi. <i>s/t</i> (2000). Rúa de Castelao. O Grove	0	0	1	1
Barbara Ueber. <i>Sen título</i> (2000). Varios lugares	0	1	0	1
Camilo Rodríguez Vidal. <i>A semilleira</i> (2000). Praza de Castro. Padrón	0	0	1	1
Camilo Rodríguez Vidal. <i>O Bosque</i> (2000). Canteira Monte Alto. Arteixo	0	0	1	1
Camilo Rodríguez Vidal. <i>O peregrino</i> (2000). Albergue do peregrino. Valga	0	0	1	1
Carmen Senande. <i>s/t</i> (2000). Paseo de Csablanca “Os Castros”. A Coruña	0	1	0	1
Colectivo Josefá. <i>Arte lixo</i> (1999). Redondela	1	0	0	1
Elga M.ª. <i>Gnosis</i> (2000). Alameda. Ourense.	0	1	0	1
Emilio González Martínez. <i>Fonte Quente</i> (2000). Glorieta da avenida de Pardo de Cela	0	0	1	1
<i>Festival de Graffiti Intercontracultura</i> (2000). Porriño. Pontevedra	0	0	0	1
<i>Kaldarte III</i> (2000). Caldas de Reis	0	3	3	6
Manfred Gnädinger. <i>Museo-xardín</i> (1971-2002). Camelle	0	0	1	1
Manolo Rial. <i>O Carreteiro</i> (2000). Mirador de Soutochao. Sober	0	0	1	1
Manolo Rial. <i>O Porco</i> (2000). Avd. De Buenos Aires. Ourense	0	0	1	1
Miroslav Perkovic. <i>Santo Bondadoso</i> (2000). Parque da Milagrosa. Lugo	0	0	1	1

Patricipa Hoeppe. <i>Den pilgerweg</i> (2000). Varios lugares	0	1	0	1
Ramón Conde. <i>Homenaxe a Manuel Antonio</i> (2000). Alameda de Manuel Antonio. Rianxo	0	0	1	1
Ramón Conde. <i>A pementeira</i> (2000). Av. de Compostela. Padrón	0	0	1	1
Ramón Conde. <i>Matías Cascallar y Guisande</i> (2000). Praza de Macías. Padrón	0	0	1	1
<i>Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove. XI</i> (2000)	0	1	4	5

2001	C	M	H	I
Acisclo Manzano. <i>Peza catro</i> (2001). Praza Camiño Caneiro. Ourense	0	0	1	1
Acisclo Manzano. <i>Gran peza</i> (2001). Praza Camiño Caneiro. Ourense	0	0	1	1
Acisclo Manzano. <i>Peza dous</i> (2001). Praza Camiño Caneiro. Ourense	0	0	1	1
Acisclo Manzano. <i>Peza tres</i> (2001). Praza Camiño Caneiro. Ourense	0	0	1	1
Acisclo Manzano. <i>Peza un</i> (2001). Praza Camiño Caneiro. Ourense	0	0	1	1
Alfonso Vilar Lamelas. <i>Monumento a Felipe "Pantera" Rodríguez</i> (2001). Parque de Vilaxoán. Vilagarcía de Arousa	0	0	1	1
Amadeo Rolán. <i>Peliqueiro</i> (2001). Campobeceros. Castrelo do Val	0	0	1	1
Ánxel Cao Quelle. <i>Maruxaina</i> (2001). Cervo. Lugo	0	0	1	1
<i>Bolsas de A Paradanta Leader II. Intervencións artísticas na natureza</i> (2001). Concellos da Paradanta.	0	0	0	1
Buciños. <i>Homenaxe ao arquitecto Palacios</i> (2001). Praza do Concello. O Porriño	0	0	1	1
Camilo Rodríguez Vidal. <i>O farmacéutico D. Manuel Baltar</i> (2001). Praza de Baltar. Padrón	0	0	1	1
César Prada. <i>La Familia</i> (2001). Rotonda Salvador de Madariaga. Ourense	0	0	1	1
<i>Festival de Graffiti Intercontracultura</i> (2001). Porriño. Pontevedra	0	0	0	1
Gonzalo Sánchez Mendizábal. <i>Homenaxe á muller traballadora</i> (2001). Paseo do areal. A Pobra do Caramiñal	0	0	1	1
Huan Zhang. <i>Pilgrimage to Santiago</i> (2001). Museo das Peregrinacións. Praza da Quintana. Santiago de Compostela	0	0	1	1
Isaac Cordal Quintas. <i>Homenaxe á labor do canteiro</i> (2001). Avenida da estación. Pontevedra	0	0	1	1
Jose Francisco Escudero Carril. <i>Homenaxe ao Pai Villa</i> (2001). O Portiño. A Coruña	0	0	1	1
Jose Francisco Escudero Carril. <i>Tía Antonina</i> (2001). Mera. Oleiros.	0	0	1	1
<i>Kaldarte IV</i> (2001). Caldas de Reis.	0	4	3	7
Lorenzo Siro López. <i>Mariñeiro Acarrexador</i> (2001). Paseo marítimo. Moaña.	0	0	1	1
Luis González-Xesta. <i>Fonte escultórica</i> . (2001). Rotonda do pabillón de deportes. Ourense	0	0	1	1
Manfred Gnädinger. <i>Museo-xardín</i> (1971-2002). Camelle	0	0	1	1
Manuel Buciños. <i>Alfonso Daniel Rodríguez Castelao</i> . (2001). Praza da Imprenta. Ourense	0	0	1	1
Manuel Coia. <i>O Galeón-a sereiña</i> (2001). Porto de Cangas. Cangas	0	0	1	1
María Ruido & Uqui Permul. <i>Corpos de produción</i> (2001). CGAG. Santiago de Compostela	0	2	0	1
Movilizacións contra a L.O.U. <i>Marcha fúnebre e un suicidio colectivo</i> (2001). A Coruña	0	0	0	1
Movilizacións contra a L.O.U. <i>Morte, velório e enterro da Universidade Pública</i> (2001). Bonaval. Santiago de Compostela.	0	0	0	1
<i>Partido Privado. Mitin do Partido privado</i> (2001). Praza da Quintana. Santiago	1	0	0	1
<i>Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove. XII</i> (2001)	0	1	5	6

Xaime Quesada Blanco. <i>Ao meu can Roko</i> (2001). Praza do río Lérez. Pontevedra.	0	0	1	1
Xoán Oliveira. <i>Alfonso IX</i> (2001). Praza da Vila. Lalín.	0	0	1	1
Xosé Antonio Ferrer Diéguez. <i>Monumento á muller</i> (2001). Rotonda Emilia Pardo Bazán Ourense.	0	0	1	1
Xosé Cid. <i>A castañeira</i> (2001). Rúa Curros Enríquez. Ourense	0	0	1	1
Xosé Cid. <i>A Castañeira</i> (2001). Praza de Macías. Padrón	0	0	1	1

2002	C	M	H	I
Acisclo Manzano. <i>Maternidade</i> (2002). Rúa do Paseo. Ourense	0	0	1	1
<i>Bienal de Pontevedra</i> (2002). Pontevedra	0	0	1	1
Buciños. <i>Monumento á auga</i> (2002). Praza da auga. Mondariz	0	0	1	1
Camilo Rodríguez Vidal. <i>Glorieta de Conxo</i> (2002). Santiago de Compostela	0	0	1	1
Camilo Rodríguez Vidal. <i>La Bella Otero</i> (2002). Praza do Concello. Valga	0	0	1	1
Celanova Pedro Dobao. <i>Traballo, esforzo e industria</i> (2002). Parque empresarial. Celanova	0	0	1	1
César Lombeira. <i>Valle-Inclán</i> (2002). Praza de Méndez Núñez. Pontevedra	0	0	1	1
Fernando Álvarez García. <i>Celosía</i> (2002). O Grove	0	0	1	1
<i>Festival de arte independente e novas tendencias de Pontevedra "IFI"</i> (2002). Pontevedra	0	0	0	1
<i>Festival de Graffiti Intercontracultura</i> (2002). Porriño. Pontevedra	0	0	0	1
Francisco Leiro. <i>Alegoría do tempo</i> (2002). Campus de Vigo. Vigo	0	0	1	1
Iria Rodríguez Vidal. <i>A Despedida</i> (2002). Dársena do Porto de Corrubedo. Ribeira	0	1	0	1
José Liste Naveira. <i>O Mouchiño</i> (2002). Alfonso López de Haro. Ourense	0	0	1	1
José Luis Carrera. <i>Nexus VI</i> (2002). Rotonda dos Remedios. Ourense	0	0	1	1
Jose Manuel Pateiro. <i>Píramo y Tisbe</i> (2002). Entrada Ponte Romana. Ourense	0	0	1	1
<i>Kaldarte V</i> (2002). Caldas de Reis	0	6	8	12
Luis Borrajo. <i>Muller espida</i> (2002). Xardíns do Concello de Ourense. Ourense	0	0	1	1
Luis Borrajo. <i>Muller tumbada</i> (2002). Paseo Central da Alameda. Ourense	0	0	1	1
Magín Picallo Durán. <i>A muller labradora</i> (2002). Praza do Concello. Forcarei	0	0	1	1
Magín Picallo Durán. <i>Ao pesador desaparecido</i> (2002). Paseo marítimo. Moaña	0	0	1	1
Manolo Chazo. <i>Faro das lúas</i> (2002). Mirador de Andrés. Vilagarcía de Arousa	0	0	1	1
Manfred Gnädinger. <i>Museo-xardín</i> (1971-2002). Camelle	0	0	1	1
Manuel Barreiro Barreiro (Paparolo). <i>Garza</i> (2002). Praza do Corgo. O Grove	0	0	1	1
Manuel Coia. <i>Censura</i> (2002). Museo Quiñones de León. Vigo	0	0	1	1
Manuel Coia. <i>Vento de proa</i> (2002). Paseo Marítimo. Cangas	0	0	1	1
Manuel Collazo Torres. <i>Fonte dos nenos</i> (2002). Glorieta de Compostela. Pontevedra	0	0	1	1
María Ruido & Uqui Permui. <i>Corpos de produción</i> (2002). CGAG. Santiago	0	0	1	1
Pedro Dobao. <i>Eixo</i> (2002). Celanova. Ourense	0	0	1	1
Pedro Dobao. <i>Homenaxe ás lavadeiras</i> (2002). Marín	0	0	1	1
<i>Plataforma contra a Burla Negra e Nunca Máis</i> (2002). Praia do Orzán. A Coruña	1	0	0	1
<i>Plataforma contra a Burla Negra e Nunca Máis</i> (2002). Praza de María Pita. A Coruña	1	0	0	1
Sergio Portela. <i>O susurro</i> (2002). Vigo	0	0	1	1

<i>Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove XIII</i> (2002)	0	0	5	5
Víctor Corral. <i>Homenaxe á xustiza</i> (2002). Xardíns do Parlamento de Galicia. Santiago de Compostela	0	0	1	1
Vilagarcía Emilio Mosquera Porto. <i>Ao poeta Miguel Hernández</i> (2002). Parque de Miguel Hernández. Vilagarcía de Arousa	0	0	1	1
Xaime Quessada Porto. <i>Fauno con Moucho</i> (2002). Rúa de Lamas Carballal. Ourense	0	0	1	1
Xaime Quessada. <i>O Mouchiño</i> (2002). Alfonso López de Haro. Ourense	0	0	1	1
Xosé Lois Carrera. <i>Nexus VI</i> (2002). Glorieta sur Ponte do Milenio. Ourense	0	0	1	1

2003	C	M	H	I
Acisclo Manzano. <i>Hola Margarida</i> (2003). Paseo do Silgar. Sanxenxo	0	0	1	1
Acisclo Manzano. <i>Expedición Dr. Balmis</i> (2003). Paseo do Parrote. A Coruña	0	0	1	1
Acisclo Manzano. <i>Hola Margarita!</i> (2003). Praia do Silgar. Vigo	0	0	1	1
Alberto Bañuelos Fournier. <i>A Ferida</i> (2003). Santuario da virxe da Barca. A Coruña	0	0	1	1
Buciños. <i>A rianxeira de Rianxo</i> (2003). Paseo. Rianxo.	0	0	1	1
Buciños. <i>O Encontro</i> (2003). Praza do encontro. Bouzas. Vigo	0	0	1	1
César Lombeira. <i>As tertulias</i> (2003). Praza de San Xosé. Pontevedra	0	0	1	1
César Lombera. <i>Ramón José Simón Valle y Peña</i> (2003). Praza de Méndez Núñez. Pontevedra	0	0	1	1
<i>Encontros de Arte e Natureza</i> (2003) Concello de Soutomaior	0	0	0	1
<i>Festival de Graffiti Intercontracultura</i> (2003). Porriño. Pontevedra	0	0	0	1
Francisco Leiro. <i>Casa das palabras</i> (2003). Vigo	0	0	1	1
J. Puchades. <i>José Castiñeira Pardo</i> (2003). Praza Horta do Seminario. Lugo	0	0	1	1
Jose Francisco Escudero Carril. <i>San Bieito</i> (2003). Rúa Ramón Cabanillas, Igrexa parroquial. A Coruña	0	0	1	1
José María Grangel. <i>Monumento á consitución española</i> (2003). Vilagarcía de Arousa	0	0	1	1
José Molares. <i>Homenaxe a Arturo Noguerol Buján</i> (2003). Rúa Alejandro Auteiriño. Ourense	0	0	1	1
José Molares. <i>Mariñeiro do Gran Sol</i> (2003). Porto pesqueiro. Vigo	0	0	1	1
<i>Kaldarte VI</i> (2003). Caldas de Reis	0	6	8	12
Manuel Ferrerio Badía. <i>Camilo José Cela</i> (2003). Praza do Espolón. Padrón	0	0	1	1
Maria Ruido & Uqui Permui. <i>Corpos de producción</i> (2003). CGAG. Santiago	2	7	4	11
Oscar Aldonza Torres. <i>Homenaxe aos voluntarios do Prestige</i> (2003). O Grove	0	0	1	1
Pablo Serrano. <i>Camilo José Cela</i> (2003). Praza do Espolón. Padrón	0	0	1	1
Pedro Bueno. <i>Raíces</i> (2003). Entrada a Muxía. Muxía.	0	0	1	1
Pedro Dobao. <i>A vaca</i> (2003). Melide	0	0	1	1
Ramón Conde. <i>Macías o namorado</i> (2003). Praza de Macías. Padrón	0	0	1	1
Salvador Amaya. <i>Monumento a Valle-Inclán</i> (2003). Vilanova de Arousa	0	0	1	1
Sergio Portela. <i>El susurro-enamorados</i> (2003). Casa das palabras. Vigo	0	0	1	1
<i>Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove. XIV</i> (2003)	0	0	5	5
Xavier Rioma. <i>Horizonte para o sol</i> (2003). Rotonda CUVI. Vigo	0	0	1	1
Xesús Carballido. <i>Homenaxe aos emigrantes</i> (2003). Praza do emigrante. Carballiño. Ourense	0	0	1	1

Xosé Lois Carrera <i>O cigarrón</i> (2003). Praza de Viriato. Verín. Ourense.	0	0	1	1
Xosé Lois Carrera. <i>O carboeiro</i> (2003). Praza dos carboeiros. Verín.	0	0	1	1

2004	C	M	H	I
Acisclo Manzano. <i>Os Maios</i> (2004). Rotonda da rúa Manuel Muxía	0	0	1	1
Acisclo Manzano. <i>Deusa do Deza</i> (2004). Lalín	0	0	1	1
Amadeo Rolán. <i>Afiador</i> (2004). Praza de Miguel Chisco. Esgos. Ourense	0	0	1	1
Buciños. <i>Homenaxe a Aleixandre Bóveda</i> (2004). Rúa da Barreira. Ourense	0	0	1	1
Buciños. <i>Serea</i> (2004). O Portiño. A Coruña	0	0	1	1
Cállate Zorra. <i>s/t.</i> (2004). Praza da peregrina. Pontevedra	1	0	0	1
Cándido Pazos. <i>Esfera Armilar</i> (2004). Av. De Santiago Torrente Ballester	0	0	1	1
Carme Nogueira. <i>Refuxios</i> (2004). Ad hoc. Rúa de Núñez. Vigo	0	1	0	1
Carmen Senande. <i>Queixumes</i> (2004). Tramo do Portiño. A Coruña	0	1	0	1
César Lombeira. <i>Marqués de Sargadelos</i> (2004). Pazo de Ibañez. Ribadeo	0	0	1	1
César Lombera. <i>Carrabouxo</i> (2004). Parque de San Lázaro. Ourense	0	0	1	1
Chámalle X. <i>I Xornadas de Arte de Acción</i> (2004). Facultade de Belas Artes de Pontevedra	1	1	0	2
Fernando Groeiro Castro. <i>John Moore</i> (2004). Xardíns de San Carloss. A Coruña	0	0	1	1
<i>Festival de arte independente e novas tendencias de Pontevedra "IFI"</i> (2004). Pontevedra	0	0	0	1
<i>Festival de Graffiti Intercontracultura</i> (2004). Porriño. Pontevedra	0	0	0	1
Francisco Pazos. Fiestra aberta ao mar (2004). Paseo marítimo. A Coruña	0	0	1	1
Javier Padín. <i>Polbo de formigón</i> (2004). Paseo marítimo. A Coruña	0	0	1	1
Jose Francisco Escudero Carril. <i>Homenaxe a Eduardo Díz López</i> (2004). Praza de Eduardo Díz. Rotonda da Grela. Mera-Oleiros. A Coruña	0	0	1	1
Juan Puchades. <i>O Cura D. Antonio Gondoy</i> (2004). Praza da Fonde do Rey. Lugo	0	0	1	1
Julia Ares. <i>Arco da vella da paz</i> (2004). Glorieta das Vítimas do Terrorismo. A Coruña	0	0	1	1
<i>Kaldarte VII</i> (2004). Caldas de Reis.	0	2	8	9
Lara Cepeda. <i>O Barco</i> (2004). O Grove.	0	1	0	1
Manolo Chazo. <i>Porta da luz Salvada</i> (2004). Parque Miguel Hernández. Vilagarcía de Arousa.	0	0	1	1
Manolo Chazo. <i>Rosas Rojas</i> (2004). Parque Miguel Hernández. Vilagarcía de Arousa.	0	0	1	1
Manuel Buciños. <i>A Aleixandre Boveda Iglesias</i> (2004). Barreira c/v Bailén. Pontevedra	0	0	1	1
Manuel Facal. <i>Peixe</i> (2004). Rotonda da avenida Ponte de Pedra. Carballo	0	0	1	1
Manuel Ferreiro Badía. <i>Mar Ártabro</i> (2004). Paseo marítimo do Portiño. A Coruña	0	0	1	1
Manuel Quintas. <i>Ao Mariñeiro</i> (2004). Rúa Alférez Barreiro. Baiona	0	0	1	1
Manuel Quintas. <i>IV Centenario da Arribada</i> (2004). Paseo Ribeira. Baiona	0	0	1	1
<i>Paseo do Portiño</i> (2004). A Coruña	0	0	0	1
Pedro Dobao. <i>Ulular do vento</i> (2004). Rotonda estrada xeral. Poio	0	0	1	1
Pilar Pérez Subías. <i>Nereida</i> (2004). Paseo marítimo. A Coruña	0	0	1	1
<i>Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove. XV</i> (2004)	0	1	0	5
Ramón Conde. <i>Homenaxe a Enrique Tierno Galván</i> (2004). Paseo Tierno Galván. Culleredo	0	0	1	1

Ramón Conde. <i>Man con man</i> (2004). Rúa do Paseo. Vilagarcía de Arousa	0	0	1	1
Violeta Bernardo. <i>No andén</i> (2004). Sarria. Lugo.	0	1	0	1
Xosé Lois Carrera. <i>A Pantalla</i> (2004). Parque Avenida. Ourense	0	0	1	1

2005	C	M	H	I
Acisclo Manzano. <i>Venus do Miño</i> (2005). A Chavasqueira. Ourense	0	0	1	1
Acisclo Manzano. <i>O Cristo de Cea</i> (2005). Praza da antiga Igrexa. San Cristovo de Cea	0	0	1	1
Ángela Valladares. <i>Monumento a los Maestros canteros</i> (2005). Bouzas. Vigo	0	1	0	1
Ángeles Valladares. <i>Monumento aos pioneiros do granito en Galicia</i> (2005). Rotonda de Bouzas. Vigo	0	1	0	1
Buciños. <i>Homenaxe aos viticultores</i> (2005). Praza de Santa Ana. Chantada. Lugo.	0	0	1	1
Camilo Rodríguez Vidal. <i>La manuela</i> (2005). Praza. Rianxo	0	0	1	1
Camilo Rodríguez Vidal. <i>O ciclista</i> (2005). Rúa Extramundi. Padrón.	0	0	1	1
Carlos Rodríguez-Méndez. <i>Construír procesos. Espacios de fuera</i> (2005). MARCO. Vigo	0	0	1	1
Carlos Tesouro. <i>A Nicanor Paz Fresco</i> (2005). Lantaño-Portas. Portas.	0	0	1	1
César Lombeira. <i>Monumento a Alfredo Brañas</i> (2005). Carballo	0	0	1	1
<i>Encontros de Arte e Natureza</i> (2005) Concello de Soutomaior	0	0	0	1
Fernando Cano. <i>Virxe da Saleta</i> (2005). Siador. Silleda. Pontevedra	0	0	1	1
<i>Festival de Graffiti Intercontracultura</i> (2005). Porriño. Pontevedra	0	0	0	1
Francisco Leiro. <i>Atlante</i> (2005). Praza do mar. Sanxenxo.	0	0	1	1
Javier Padín Martínez. <i>O pulpo</i> (2005). O Portiño. A Coruña	0	0	1	1
José López Poy. <i>A Danza</i> (2005). Paseo do malecón. Sarria. Lugo	0	0	1	1
José Luis Ribas. <i>John Lenon</i> (2005). Xardíns de Méndez Núñez. A Coruña	0	0	1	1
José Morales. <i>Julio Verne</i> (2005). Clube náutico. Vigo	0	0	1	1
<i>Kaldarte VIII</i> (2005). Caldas de Reis	0	3	9	10
Luis Borrajo. <i>Oco virtual</i> (2005). Campus norte de Ourense. Ourense	0	0	1	1
Manuel Ferreiro Badía. <i>Monumento ao camiño</i> (2005). Zona do Pedrón. A Lourenzá	0	0	1	1
Manuel Patinha. <i>As Ceives</i> . (2005). Cantón de Molíns. Ferrol	0	0	1	1
Neves Seara. <i>Ardo se ela arde</i> (2005). Ánimas. Santiago de Compostela.	0	1	0	1
Rita Rodríguez. <i>Cosida a ti</i> (2005). Santiago de Compostela. Toural	0	1	0	1
Rita Rodríguez. <i>Kiss me</i> (2005). Santiago de Compostela. Praterías	0	1	0	1
Roberto Yepes. <i>Monumento á muller traballadora</i> (2005). Praza do 8 de Marzo. Carballo	0	0	1	1
Sergi Mas Balaguer. <i>Irmadade entre Lalín e Andorra</i> (2005). Rotonda do Regueiriño. Lalín.	0	0	1	1
Sergio Portela. <i>Figura de Home Saudando</i> (2005). Palacio de exposicións e congresos. A Coruña	0	0	1	1
Sergio Portela. <i>Figura de Home Tumbado</i> (2005). Palacio de exposición e congresos. A Coruña.	0	0	1	1
Sergio Portela. <i>Figura de Muller de pé</i> (2005). Palacio de exposicións e congresos. A Coruña	0	0	1	1
Sergio Portela. <i>Figura de Muller Tumbada</i> (2005). Palacio de exposicións e congresos. A Coruña	0	0	1	1
<i>Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove. XVI</i> (2005)	0	2	3	5

Xavier Dobao. <i>Monumento a Antón Losada Diéguez</i> (2005). Rúa da cultura. A Estrada	0	0	1	1

2006	C	M	H	I
<i>A cidade interpretada</i> (2006)	0	1	6	7
Alejandro Muelle. <i>Equilibrio</i> (2006). Xubia. Narón	0	0	1	1
Alejandro Muelle. <i>Maruxia</i> (2006). Parque do Porto. O Grove	0	0	1	1
Cándida Pazos. <i>Homenaxe aos mariñeiros mortos na mar</i> (2006). Praza do Porto Vigo.	0	1	0	1
Carme Nogueira. <i>Nós Camiños. A trama rururbana</i> (2006-2007). CGAG. Santiago	0	1	0	1
Carlos Tesouro. <i>Ao pescador</i> (2006). Paseo Fluvial. Pontecaldelas	0	0	1	1
César Lombeira. <i>Sor Aurora</i> (2006). Atrio da Igrexa de San Xulián. Illa de Arousa	0	0	1	1
César Lombeira. <i>Cola de peixa</i> (2006). Parque do porto. Vilagarcía de Arousa	0	0	1	1
César Lombra. <i>Tertulia do Café Moderno</i> (2006). Praza de San José. Vigo	0	0	1	1
<i>Chámalle X. III Xornadas de Arte de Acción</i> (2006). Facultade de Belas Artes de Ponte.	0	8	2	7
Enrique Saavedra. <i>Monumento ao Voyeur</i> (2006). Paseo de Valcovo. Arteixo	0	0	1	1
<i>Festival de Graffiti Intercontracultura</i> (2006). Porriño. Pontevedra	0	0	1	1
Fernando Blanco. <i>25 aniversario do Parlamento de Galicia</i> (2006). Santiago	0	0	1	1
Fernando Casás. <i>Memoria do río</i> (2006). Avenida de Bos Aires. Pontevedra.	0	0	1	1
<i>Kaldarte IX</i> (2006). Caldas de Reis	0	12	8	15
Igor Mitoraj. <i>Arte en la Calle</i> (2006).Vigo	0	0	1	1
José Luis Penado. <i>Loro Ravachol</i> (2006). Praza da Peregrina. Pontevedra	0	0	1	1
José Molares. <i>Homenaxe a Bieito Ledo Cavido</i> (2006). Xunqueira de Ambía. Ourense	0	0	1	1
Manolo Rial. <i>Pedra Redonda</i> (2006). Estrada CP9006. As Neves.	0	0	1	1
Manuel Barreiro Barreiro (Paparolo). <i>Flamenco</i> (2006). Praza do Corgo. O Grove	0	0	1	1
Mar Vicente. <i>Kaldarte IX</i> (2006). Caldas de Reis	0	1	0	1
Pepe Galán. <i>Remando cara o vento</i> (2006). Paseo marítimo de Neda. Neda.	0	0	1	1
Ramón Conde. <i>Arco do triunfo</i> (2006). Praza Maior. Lugo	0	0	1	1
Ramón Conde. <i>Coleman e Reverter</i> (2006). Av. Curros Enríquez. Ourense	0	0	1	1
<i>Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove. XVII</i> (2006)	0	1	4	5
<i>Simposio Internacional Esculturas do Pazo Mariñán I</i> (2006). Pazo Mariñán. Bergondo	0	1	4	5
Xaime Quessada Porto. <i>Homenaxe a Martín Códax</i> (2006). Paseo de Alfondo. Vigo	0	0	1	1
Xaime Quessada. <i>Aos Trovadores de la Ría de Vigo</i> (2006). Rúa dos Poboadores. Vigo	0	0	1	1
Xosé Antonio Ferrer Diéguez. <i>Monumento a Manuel Marfa</i> (2006). Monforte	0	0	1	1
Xosé Penado. <i>Monumento al Loro Ravachol</i> (2006). Próxima á Igrexa da Peregrina	0	0	1	1

2007	C	M	H	I
Acisclo Manzano. <i>Fauno</i> (2007). Parque Barbaña. Ourense	0	0	1	1
<i>A viaxe. Novas peregrinacións</i> (2007). CGAG. Museo das Peregrinacións. Santiago de Compostela	0	1	1	1
Acisclo Manzano. <i>Homenaxe aos 46 profesores represariados</i> (2007). Campus Universitario. Santiago de Compostela.	0	0	1	1

Anxo Álvarez. <i>Solidariedade</i> (2007). Ferrol. A Coruña.	0	0	1	1
Apolonia Sustersic; Carme Nogueira. <i>Intervención específica espacio dobre</i> (2007). CGAG.	0	2	0	1
Carlos Salas Redondo. <i>Os mariñeiros</i> (2007). Dársena do porto. Sanxenxo	0	0	1	1
Carlos Tesouro. <i>A mariscadora</i> (2007). Rotonda entrada ao Porto. Arcade. Soutomaior	0	0	1	1
Carme Nogueira e Santiago Cirugeda. <i>Travesía de Vigo</i> (2006). Galería Adhoc. Vigo	0	1	1	1
Cow parade. <i>Exposición internacional itinerante</i> (2007). Vigo	0	0	0	1
Encontro Arte e Natureza I (2007) Fundación Man de Camelle. Camelle	0	0	0	1
Ergosfera. <i>Injertables</i> (2006). ETSAC. A Coruña	1	0	0	1
Festival de Graffiti Intercontracultura (1999-2009). Porriño. Pontevedra	0	0	0	1
Francisco Leiro. <i>O Gaiteiro de Ortigueira</i> (2007). Porto de Ortigueira	0	0	1	1
Francisco Pazos. <i>Artiluxio</i> (2007). Glorieta da rúa do Sol. Carballo	0	0	1	1
Iria Rodríguez Vidal. <i>As Lavadeiras</i> (2007). Feáns. A Coruña	0	1	0	1
Jose Francisco Escudero Carril. <i>Homenaxe á familia</i> (2007). Parque de Oza. Oza dos Ríos. A Coruña	0	0	1	1
José Rubio Gascón. <i>Camilo Díaz Valiño</i> (2007). Cantón de Molins. Ferrol	0	0	1	1
José Rubio Gascón. <i>Mulleres falando</i> (2007). Praza de Camilo José Cela. Ferrol	0	0	1	1
Kaldarte XI (2007). Caldas de Reis	0	4	6	10
Lucas Míguez. <i>As mans do mar de Arousa</i> (2007). Rotonda das Laxes. A Illa de Arousa	0	0	1	1
Lucas Míguez. <i>Grupo de personaxes das obras de Valle-Inclán</i> (2007). Praza do parque de Vilanova de Arousa	0	0	1	1
Lucas Míguez. <i>Homenaxe a Julio Camba</i> (2007). Xardíns da Ensenada de O Esteiro. Vilanova de Arousa	0	0	1	1
Lucas Míguez. <i>Valle-Inclán</i> (2007). Praza do parque de Vilanova. Vilanova de Arousa	0	0	1	1
Magín Picallo Durán. <i>Caudillo Celta</i> (2007). Coutadas. A Guarda	0	0	1	1
Manolo Chazo. <i>Tres ventos</i> (2007). Paseo do Peirao de Pasaxeiros. Vilagarcía, Arousa	0	0	1	1
Manuel Facal. <i>O Escalo</i> (2007). Glorieta do Polígono de Bértoa. Carballo.	0	0	1	1
Ramón Conde. <i>A acarrexadora</i> (2007). Avenida de Ourense. Marín	0	0	1	1
Ramón Conde. <i>Ramón Rey Baltar</i> (2007). Rúa Tetuán. Padrón	0	0	1	1
Rita Rodríguez. <i>De dentro de...</i> (2006) MARCO. Vigo	0	1	0	1
Secundino Rivera. Celestino Torres (2007). Praza de O Piñeiro. Monforte	0	0	1	1
Sergio Portela. <i>Capitán Nemo</i> (2007). Ensenada Illa de San Simón. Redondela.	0	0	1	1
Sergio Portela. <i>Nostalxia</i> (2007). Illa de San Simón. Redondela	0	0	1	1
<i>Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove XVIII</i> (2007). O Grove	0	1	4	5
<i>Simposio Internacional Esculturas do Pazo Mariñán II</i> (2007). Pazo Mariñán. Bergondo	0	1	11	12
Soledad Penalta. <i>Homenaxe a María Mariño</i> (2007). Xardíns Felipe de Castro. Noia	0	1	0	1
Soledad Penalta. <i>Homenaxe ao Pai Manolo</i> (2007). Parque da Dársena. Porto do Son	0	1	0	1
Xosé Cid Menor. <i>Blanco Amor</i> (2007). Praza Bispo Cesáreo. Ourense	0	0	1	1

2008	C	M	H	I
<i>A cidade dos barrios</i> (2008). A Coruña	8	0	0	8
<i>Alga-a. Lab</i> (2008). Valadares. Vigo	1	0	0	1

Ana Gil. <i>Homenaxe a La Costilla Maldita II</i> (2008). Praza do Santísimo Cristo. Porriño	0	1	0	1
Azucena Vieites. <i>Intervención na fachada posterior do MARCO</i> (2008). MARCO. Vigo	0	1	0	1
Camilo Rodríguez Vidal. <i>O médico</i> . (2008) Praza da Vila. Valga	0	0	1	1
Chámalle X. <i>V Xornadas de Arte de Acción</i> (2008). Facultade de Belas Artes de Ponte.	0	1	0	1
Concepto Circo. <i>Style Fighters Festival</i> (2008). Concello de Lugo	0	0	0	1
Cristóbal Gabarrón. <i>Las Torres de la Alhambra</i> (2008) A Coruña	0	1	0	1
Diego Villamediana. <i>Monumento á muller</i> (2008). Porto deportivo. Ortigueira	0	1	0	1
Diego Villamediana. <i>Monumento ao Pescador</i> (2008). Rúa xeneral Franco. Ortigueira	0	1	0	1
Diego Villamediana. <i>Monumento aos Avezados</i> (2008). Porto deportivo. Ortigueira	0	1	0	1
Encontro Arte e Natureza I (2008) Fundación Man de Camelle. Camelle	0	0	0	1
Encontro Internacional Manuela Pérez Sequeiros de Arte e Natureza (2008). Aldea Nova. Concello de Narón	0	0	0	1
Ergosfera; CSO As Atochas. <i>Sentad@s</i> (2008) A Coruña	2	0	0	1
Festival de Graffiti Intercontracultura (1999-2009). Porriño. Pontevedra	0	0	0	1
Francisco José Pérez Porto. <i>Monumento a Aleixandre Bóveda</i> (2008). Praza de Catro Camiños. A Coruña	0	0	1	1
Hugo Mario. <i>O pez e a lúa</i> (2008). Paseo marítimo. O Grove.	0	0	1	1
Jontxu Argibay. <i>A nosa xente do Campo</i> (2008). Olveira. Ribeira. A Coruña	0	0	1	1
Jose Francisco Escudero Carril. <i>Homenaxe ás xentes do mar</i> (2008). Rianxo	0	0	1	1
Juan Quintanilla Álvarez. <i>Monumento ao Ché Guevara</i> (2008). Oleiros	0	0	1	1
Otonarte (2008). A Coruña	0	0	0	1
Kaldarte XII (2008). Caldas de Reis	0	2	3	3
Lara Almarcegui. <i>Intervención en Fontiñas</i> (2008). CGAG. Santiago de Compostela	0	1	0	1
Las meninas de Canido (2008). Canido. Ferrol	0	17	20	37
Libia Castro & Olafur Olafsson. <i>Uterus flags</i> (2008). Galería Adhoc Vigo	0	1	1	1
Miroslav Perkovic. <i>Torre de Resistencia</i> (2008). Balcaide. Teo	0	0	1	1
Oscar Calvo Abal. <i>Serea</i> (2008). Praza do Corgo. O Grove	0	0	1	1
Pepe Galán. <i>Monumento ás vítimas do Portiño</i> (2008). A Coruña	0	0	1	1
Silvia García. <i>Praza efémera: cidades e espazos públicos</i> (2008) Concello de Potevedra. Pontevedra	0	1	0	1
Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove XIX (2008). O Grove	0	1	4	5
Sergio Portela. <i>Alquimia</i> (2008). Souto de García Sánchez. Lalín	0	0	1	1
Xuxo León. <i>Virxe do Carme</i> (2008). Paseo do Parrote. A Coruña	0	0	1	1

2009	C	M	H	I
Antonio Davila. <i>Homenaxe aos emigrantes</i> (2009). Paseo do Peirao. Vimianzo	0	0	1	1
Alfonso Vilar. <i>César Dios</i> (2009). Rúa de Xoán Manuel Pintos. Pontevedra	0	0	1	1
Buciños. <i>O gaitero do Pino</i> (2009). Ourense	0	0	1	1
Carme Nogueira. <i>Contenedor de feminismos</i> (2009)	0	2	0	2
Chámalle X. <i>VI Xornadas de Arte de Acción</i> (2009). Facultade de Belas Artes	2	3	6	9
Compostela Skate (2009). Santiago de Compostela	0	0	0	1
Cuqui Piñeiro. <i>Vendedora de Polos</i> (2009). Praza de Méndez Núñez. Pontevedra	0	1	0	1

Cristina Ansede; Alberto Quintáns. <i>Reurbanización do entorno da Igrexa de San Fructuoso</i> (2009). Santiago	0	1	1	1
DesOrdes Creativas (2009-2019). Ordes	0	2	18	20
Festival de Graffiti Intercontracultura (1999-2009). Porriño. Pontevedra	0	0	0	1
Encontro Internacional Manuela Pérez de Arte e Natureza II (2009). Aldea Nova. Narón	0	0	0	1
Encontro Arte e Natureza III (2007-2012) Fundación Man de Camelle. Camelle	0	0	0	1
Hugo Mario. <i>Pinza de buey de mar</i> (2009). Paseo marítimo. O Grove	0	0	1	1
Iria Rodríguez Vidal. <i>O Emigrante</i> (2009). Praza da Casa da Cultura. Vimianzo	0	1	0	1
Jontxu Argibay. <i>Polbeiro</i> (2009). Ribeira. A Coruña	0	1	0	1
José Molares. <i>Enrique Peinador</i> (2009). Xardíns do Balneario de Mondariz	0	0	1	1
José Molares. <i>Manuel Gómez Román</i> (2009). Edificio Mülder. Vigo	0	0	1	1
Kaldarte XIII (2009). Caldas de Reis	2	1	0	3
<i>Las meninas de Canido</i> (2009). Canido. Ferrol	0	24	14	37
Lucas Míguez. <i>Homenaxe a Ramón Cabanillas</i> (2009). Praza do Concello. Cambados	0	0	1	1
Simposio Internacional de Escultura al aire libre do Grove XX (2009) O Grove	0	0	5	5
Soledad Penalta. <i>Cruceiro de Conxo</i> (2009). Praza do Barrio de Conxo	0	1	0	1
Xésar Prada. <i>Luis Gallego Domínguez</i> (2009). Progreso-Vilar. Ourense	0	0	1	1

2010	C	M	H	I
<i>A cidade interpretada</i> (2010). Santiago de Compostela	0	1	5	6
Adrián Otero. <i>Aos donantes de órganos</i> (2010). As avenidas. Vigo	0	0	1	1
<i>Bienal de Pontevedra XXXI. Utrópicos</i> (2010). Pontevedra	0	0	5	5
Cándido Pazos. <i>Benedicto XVI</i> (2010). Av. Camiño Francés. Santiago de Compostela	0	0	1	1
César Lombera. <i>As dúas Marías</i> (2010). Parque da Alameda. Santiago de Compostela	0	0	1	1
<i>Chámalle X. VII Xornadas de Arte de Acción</i> (2010). Facultade de Belas Artes	0	4	2	6
<i>Compostela Skate</i> (2010). Santiago de Compostela	0	0	0	1
Daniel Nebot. <i>Estrela do Xacobeo</i> (2010). Ponte de San Lázaro. Santiago de Compostela	0	0	1	1
DesOrdes Creativas (2010). Ordes	1	2	10	13
Encontro Arte e Natureza IV (2010) Fundación Man de Camelle. Camelle	0	0	0	1
Fernando García Blanco. <i>Busto de Don José Porto Buceta</i> (2010). Lateral Colexiata de Sar. Santiago de Compostela	0	0	1	1
Iria Rodríguez Vidal. <i>A espera</i> (2010). Punta Insua. Laxe	0	1	0	1
Iria Rodríguez. <i>As nenas</i> (2010). Praza das nenas. Cesuras	0	1	0	1
José Dávila. <i>Espazo Continuo</i> (2010). Sala de proxecto do MARCO.	0	0	1	1
Jose Francisco Escudero Carril. <i>Salvador Madariaga</i> (2010). Mera. Oleiros. A Coruña	0	0	1	1
José Molares. <i>Homenaxe a Pedro González López</i> (2010). Rúa Pedro González López. Lugo	0	0	1	1
José Molares. <i>Paseo dos peixes</i> (2010). Paseo marítimo de Bouzas. Vigo	0	0	1	1
José Molares. <i>Ricardo Carballo Calero</i> (2010). Alameda. Santiago de Compostela	0	0	1	1
José Molares. <i>Xeneral Gonzalo Jar</i> (2010). Praza de Gonzalo Jar. Pontevedra	0	0	1	1
Kaldarte XIV (2010). Caldas de Reis	0	8	0	8
<i>Las meninas de Canido</i> (2010). Canido. Ferrol	0	22	22	40

Manuel Ferreiro Badía. <i>Liberdade</i> (2010). Xardíns Pazo Quiñones de León. Vigo	0	0	1	1
Manuel Ferreiro Badía. <i>Rio Monelos</i> (2010). Cruce avenida Monelos- Salvador de Mada-riaga. A Coruña	0	0	1	1
Museo Urbano de Arte Urbana (MUAU) (2010). Fundación Caixa Galicia. A Coruña	0	0	0	1
Ramón Conde. <i>O corredor</i> (2010). Glorieta avenida Florida. Vigo	0	0	1	1
Ramón Conde. <i>O fiel contraste</i> (2010). Rúa Alhóndiga. Pontevedra	0	0	1	1
Sergio Portela. <i>Estatuas clásicas</i> (2010). Pazo Baión. Vilanova de Arousa	0	0	1	1
Silveiro Rivas. <i>Monumento ao bicentenario</i> (2010). Vigo	0	0	1	1
Vasos comunicantes. <i>Vigo transforma</i> (2010). Vigo	0	0	0	1

2011	C	M	H	I
Ángel Calvo Ulloa (coord.) <i>Un disparo de advertencia</i> (2011). Lalín	0	2	6	8
<i>Bienal del Simposio Internacional de Escultura al Aire Libre de O Grove I</i> (2011). O Grove	0	1	2	3
Cándida Pazos. <i>Juan Pablo II</i> (2011). Praza da Inmaculada. Santiago de Compostela	0	1	0	1
Carme Nogueira. <i>Docu-acción. Contenedor de Feminismos</i> (2011). A Coruña	0	1	0	1
<i>Chámalle X. VIII Xornadas de Arte de Acción.</i> (2011) Facultade de Belas Artes. Ponte.	0	0	1	1
<i>DesOrdes Creativas</i> (2011). Ordes	0	1	12	13
<i>Encontros de Arte e Natureza</i> (2011) Concello de Forcarei	0	0	0	1
<i>Encontro Arte e Natureza V</i> (2011) Fundación Man de Camelle. Camelle	0	0	0	1
<i>Encontro de Artistas Novos. Inside</i> (2011) Fundación A Cidade da Cultura. Gaiás	0	1	2	3
Enrique Velasco. <i>Monumento o Momo</i> (2011). Paseo marítimo. Vilanova de Arousa	0	0	1	1
José Antúnez Pousa. <i>O delirio poderoso</i> (2011). Monte poderoso. Tomiño. Pontevedra	0	0	1	1
<i>Kaldarte XV</i> (2011). Caldas de Reis	0	1	0	1
Liliya Pobornikoba. <i>Animaís do mar</i> (2011). Paseo marítimo. O Grove	0	1	0	1
Luis González-Xesta. <i>Fonte escultórica.</i> (2001). Rotonda do pavillón de deportes. Ourense	0	0	0	1
Manolo Rial. <i>Viticultura Heroica</i> (2011). Praza de Doade. Sober	0	0	0	1
Manuel Penín. <i>Torre do Baño</i> (2011). Praza Saco e Arce. Ourense	0	0	0	1
Museo Urbano de Arte Urbana (MUAU) (2011). Fundación Caixa Galicia A Coruña	0	0	0	1
Pedro Dobao. <i>Forza do vento</i> (2011). Navia-Vigo. Vigo	0	0	1	1
Ramón Conde. <i>Homenaxe á emigración</i> (2011). Porto. Vigo	0	0	1	1
Sergio Portela. <i>Figura Femenina</i> (2011). Auditorio Mar de Vigo. Vigo	0	0	1	1
Sergio Portela. <i>Figura Masculina II</i> (2011). Auditorio Mar de Vigo. Vigo	0	0	1	1
Soledad Penalta. <i>Monumento ao Banquete de Conxo</i> (2011). Parque de Pontepereda. Santiago de Compostela	0	1	0	1
Xosé Cid Menor. <i>Nimbois de luz</i> (2011). Insua dos poetas. Carballiño. Ourense	0	0	1	1

2012	C	M	H	I
Acisclo Manzano. <i>A Blanco Amor</i> (2012). Insua dos Poetas. Ourense	0	0	1	1
Colectivo Senghasoil. <i>Arte lixo</i> (2012). Redondela	1	0	0	1

DesOrdes Creativas (2012). Ordes	0	1	11	12
Encontro Arte e Natureza (2012) Fundación Man de Camelle. Camelle	1	0	0	1
Encontros de Arte e Natureza (2012) Concello de Rianxo	1	0	0	1
Kaldarte XVI (2012). Caldas de Reis	0	2	1	3
Manuel Penín. A Celso Emilio Ferreiro (2012). Ínsua dos Poetas. Ourense	0	0	1	1
Xosé Cid. <i>Nimbos de luz</i> (2012). Ínsua dos poetas. Ourense	0	0	1	1
Xosé Cid. <i>Guerreiro Guardián</i> (2012). Pazo de Vilamarín. Ourense	0	0	1	1

2013	C	M	H	I
Bienal del Simposio Internacional de Escultura al Aire Libre de O Grove II (2013). O Grove	0	1	2	3
Carme Nogueira. <i>Contenedor de feminismos</i> (2013)	0	1	0	1
Chámalle X. <i>Xornadas de Arte de Acción</i> (2013). Facultade de Belas Artes. Pontevedra	1	6	1	8
Colectivo Senghasoil. <i>Arte lixo</i> (2012-2020). Redondela	1	0	0	1
Derrubando Muros (2013). Carballo	0	2	0	1
DesOrdes Creativas (2013). Ordes	0	1	12	13
Encontro de Arte e Natureza de Faro Lariño III (2013) Concello de Carnota	0	0	0	1
Fluíndo no Lérez (2013) Concello de Pontevedra	0	0	0	1
Iago Eireos. <i>Máscara nómada</i> (2013). Belvís. Fundación A Cidade da Cultura.	0	0	1	1
Kaldarte XVII (2013). Caldas de Reis	0	4	7	11
Meninas de Canido (2013). Ferrol	1	28	17	45
Pedro José Rodríguez Álvarez. <i>Rexurdimento</i> (2013). Ínsua dos Poetas. Ourense	0	0	1	1

2014	C	M	H	I
Colectivo Senghasoil. <i>Arte lixo</i> (2014). Redondela	1	0	0	1
Derrubando Muros (2014). Carballo	0	13	6	18
DesOrdes Creativas (2014). Ordes	0	2	5	7
Encontro de Arte e Natureza I (2014). Parque dos sentidos. Concello de Marín	0	0	0	1
Fluíndo no Lérez (2014) Concello de Pontevedra	0	0	0	1
Kaldarte XVIII (2014). Caldas de Reis	0	2	4	6
Meninas de Canido (2014). Ferrol	0	22	18	40
On the Road (2014). Xunta de Galicia. Santiago de Compostela	0	0	4	4
Xosé Cid. <i>Escultura homenaxe a Miguel Ángel Blanco</i> (2014) Faramontaos. Ourense	0	0	1	1

2015	C	M	H	I
Basurama. <i>Huellas</i> (2015). Festival Mar de Mares. A Coruña	1	0	0	1

Colectivo Senghasoil. <i>Arte lixo</i> (2015). Redondela	1	0	0	1
DesOrdes Creativas (2015). Ordes	0	1	4	5
Concello de Vigo. <i>Dinoseto</i> (2015). Vigo	0	0	0	1
Derrubando Muros (2015) Carballo	0	6	2	8
Eva Fernández. <i>Impulso necesario</i> . (2015). Belvís-Trisca. Santiago de Compostela	0	1	0	1
Juan Pablo Venditti. <i>A man</i> . (2015). Belvís-Trisca. Santiago de Compostela	0	0	1	1
Kaldarte XIX (2015). Caldas de Reis	0	4	3	7
Lucía Perdiz Davila. <i>Itinere</i> . (2015). Belvís-Trisca. Santiago de Compostela	0	1	0	1
Mar, Arte e Natureza (2015) Fundación Man de Camelle. Camelle	0	0	0	1
Rexenera Fest (2015). Carballo	0	0	5	5
Uqui Permui. <i>25N Compostela en negro</i> (2015). Santiago de Compostela	0	1	0	1
Vigo, ciudad de color (2015-2018). Vigo	2	1	10	13

	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974
Mulleres	0	0	0	0	0	0	0
Homes	0	0	2	7	0	0	2
Colectivos	0	0	0	0	0	0	0
Participantes	0	0	2	7	0	0	2
Intervencións	0	0	2	7	0	0	2
Proxectos	0	0	2	7	0	0	2
Mulleres	0	0	0	0	0	0	0
Homes	0	0	0	0	0	0	0
Colectivos	0	0	0	0	0	0	0
Participantes	0	0	0	0	0	0	0
Intervencións	0	0	0	0	0	0	0
Proxectos	0	0	0	0	0	0	0
Mulleres	0	0	0	0	0	0	0
Homes	0	0	0	0	0	0	0
Colectivos	0	0	0	0	0	0	0
Participantes	0	0	0	0	0	0	0
Intervencións	0	0	0	0	0	0	0
Proxectos	0	0	0	0	0	0	0
Mulleres	1	3	0	11	0	3	3
Homes	9	23	0	61	1	30	32
Colectivos	1	0	0	0	0	0	0
Participantes	11	26	0	72	1	33	35
Intervencións	11	26	0	72	1	32	34
Proxectos	2	1	0	2	1	2	2
Interv. de Mulleres	1,0	3,0	0,0	11,0	0,0	3,0	3,0
Interv. de Homes	9,0	23,0	2,0	68,0	1,0	30,0	34,0

Interv. de Colectivos	1,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
Participantes	11,0	26,0	2,0	79,0	1,0	33,0	37,0
Intervencións	11,0	26,0	2,0	79,0	1,0	32,0	36,0
Proxectos	2,0	1,0	2,0	9,0	1,0	2,0	4,0
% Inclusividade	10,0	11,5	0,0	13,9	0,0	9,1	8,1
% Mulleres nas A.P.	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
% Mulleres nos M.U.	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
% Mulleres nas G.F.	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
% Mulleres nas M.I.	100,0	100,0	0,0	100,0	0,0	100,0	100,0

	1975	1976	1977	1978	1979
Mulleres	0	0	0	0	0
Homes	0	1	3	0	2
Colectivos	0	0	0	0	0
Participantes	0	1	3	0	2
Intervencións	0	1	2	0	2
Proxectos	0	1	2	0	2
Mulleres	0	0	0	0	0
Homes	0	0	0	0	0
Colectivos	0	0	0	0	0
Participantes	0	0	0	0	0
Intervencións	0	0	0	0	0
Proxectos	0	0	0	0	0
Mulleres	0	0	0	0	0
Homes	0	0	0	0	0
Colectivos	0	0	0	0	0
Participantes	0	0	0	0	0
Intervencións	0	0	0	0	0
Proxectos	0	0	0	0	0
Mulleres	3	0	1	0	0
Homes	32	1	34	1	2
Colectivos	0	1	0	0	1
Participantes	35	2	35	1	3
Intervencións	35	2	34	1	3
Proxectos	3	2	3	1	3
Interv. de Mulleres	3,0	0,0	1,0	0,0	0,0

Interv. de Homes	32,0	2,0	37,0	1,0	4,0
Interv. de Colectivos	0,0	1,0	0,0	0,0	1,0
Participantes	35,0	3,0	38,0	1,0	5,0
Intervencións	35,0	3,0	36,0	1,0	5,0
Proxectos	3,0	3,0	5,0	1,0	5,0
% Inclusividade	8,6	0,0	2,6	0,0	0,0
% Mulleres nas A.P.	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
% Mulleres nos M.U.	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
% Mulleres nas G.F.	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
% Mulleres nas M.I.	100,0	0,0	100,0	0,0	0,0

	1980	1981	1982	1983	1984
Mulleres	0	0	0	0	0
Homes	8	6	8	8	35
Colectivos	0	0	0	0	1
Participantes	8	6	8	8	36
Intervencións	8	6	8	8	36
Proxectos	8	6	8	8	13
Mulleres	0	0	0	0	0
Homes	0	0	0	0	0
Colectivos	0	0	0	0	0
Participantes	0	0	0	0	0
Intervencións	0	0	0	0	0
Proxectos	0	0	0	0	0
Mulleres	0	0	0	0	0
Homes	0	0	0	0	0
Colectivos	0	0	0	0	0
Participantes	0	0	0	0	0
Intervencións	0	0	0	0	0
Proxectos	0	0	0	0	0
Mulleres	0	0	0	0	0
Homes	1	1	2	1	1
Colectivos	0	0	0	0	0
Participantes	1	1	2	1	1
Intervencións	1	1	2	1	1
Proxectos	1	1	2	1	1

Interv. de Mulleres	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
Interv. de Homes	9,0	7,0	10,0	9,0	36,0
Interv. de Colectivos	0,0	0,0	0,0	0,0	1,0
Participantes	9,0	7,0	10,0	9,0	37,0
Intervencións	9,0	7,0	10,0	9,0	37,0
Proxectos	9,0	7,0	10,0	9,0	14,0
% Inclusividade	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
% Mulleres nas A.P.	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
% Mulleres nos M.U.	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
% Mulleres nas G.F.	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
% Mulleres nas M.I.	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0

	1985	1986	1987	1988	1989
Mulleres	0	0	0	0	1
Homes	5	19	11	17	22
Colectivos	0	0	0	0	0
Participantes	5	19	1	17	23
Intervencións	5	19	1	16	23
Proxectos	5	19	11	16	23
Mulleres	0	0	0	0	0
Homes	0	17	0	12	0
Colectivos	0	0	0	0	0
Participantes	0	17	0	12	0
Intervencións	0	17	0	12	0
Proxectos	0	1	0	1	0
Mulleres	0	0	0	0	0
Homes	0	0	0	0	0
Colectivos	0	0	0	0	0
Participantes	0	0	0	0	0
Intervencións	0	0	0	0	0
Proxectos	0	0	0	0	0
Mulleres	1	0	0	0	0
Homes	3	1	1	1	1
Colectivos	0	0	0	0	0
Participantes	4	1	1	1	1
Intervencións	2	1	1	1	1

Proxectos	2	1	2	1	1
Interv. de Mulleres	1,0	0,0	0,0	0,0	1,0
Interv. de Homes	8,0	37,0	12,0	30,0	23,0
Interv. de Colectivos	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
Participantes	9,0	37,0	2,0	30,0	24,0
Intervencións	7,0	37,0	2,0	29,0	24,0
Proxectos	7,0	21,0	13,0	18,0	24,0
% Inclusividade	11,1	0,0	0,0	0,0	4,2
% Mulleres nas A.P.	0,0	0,0	0,0	0,0	100,0
% Mulleres nos M.U.	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
% Mulleres nas G.F.	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
% Mulleres nas M.I.	100,0	0,0	0,0	0,0	0,0

	1990	1991	1992	1993	1994
Mulleres	1	0	3	0	3
Homes	20	24	25	26	32
Colectivos	0	0	0	0	0
Participantes	21	24	28	26	35
Intervencións	21	24	28	26	34
Proxectos	21	14	20	18	22
Mulleres	0	0	0	0	0
Homes	0	0	0	0	0
Colectivos	0	0	0	0	0
Participantes	0	0	0	0	0
Intervencións	0	0	0	0	0
Proxectos	0	0	0	0	0
Mulleres	0	0	0	0	0
Homes	0	0	0	0	0
Colectivos	0	0	0	0	0
Participantes	0	0	0	0	0
Intervencións	0	0	0	0	0
Proxectos	0	0	0	0	0
Mulleres	0	0	0	0	0
Homes	1	1	1	1	1
Colectivos	1	0	1	0	0
Participantes	1	1	2	1	1

Intervencións	2	1	2	1	1
Proxectos	2	1	2	1	1
Interv. de Mulleres	1,0	0,0	3,0	0,0	3,0
Interv. de Homes	21,0	25,0	26,0	27,0	33,0
Interv. de Colectivos	1,0	0,0	1,0	0,0	0,0
Participantes	22,0	25,0	30,0	27,0	36,0
Intervencións	23,0	25,0	30,0	27,0	35,0
Proxectos	23,0	15,0	22,0	19,0	23,0
% Inclusividade	4,5	0,0	10,3	0,0	8,3
% Mulleres nas A.P.	100,0	0,0	100,0	0,0	100,0
% Mulleres nos M.U.	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
% Mulleres nas G.F.	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
% Mulleres nas M.I.	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0

	1995	1996	1997	1998	1999
Mulleres	6	1	41	3	10
Homes	30	19	236	29	57
Colectivos	0	0	0	0	0
Participantes	36	20	285	32	67
Intervencións	36	20	276	32	67
Proxectos	33	15	23	17	27
Mulleres	0	0	0	0	0
Homes	0	1	0	0	0
Colectivos	0	0	0	0	0
Participantes	0	1	0	0	0
Intervencións	0	1	0	0	0
Proxectos	0	1	0	0	0
Mulleres	0	0	0	0	1
Homes	0	0	0	0	3
Colectivos	0	0	0	0	0
Participantes	0	0	0	0	4
Intervencións	0	0	0	0	4
Proxectos	0	0	0	0	1
Mulleres	0	0	0	0	0
Homes	1	1	1	1	1
Colectivos	1	1	1	1	1

Participantes	2	2	2	2	2
Intervencións	2	2	2	2	2
Proxectos	2	2	2	2	2
Interv. de Mulleres	6,0	1,0	41,0	3,0	11,0
Interv. de Homes	31,0	21,0	237,0	30,0	61,0
Interv. de Colectivos	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0
Participantes	38,0	23,0	287,0	34,0	73,0
Intervencións	38,0	23,0	278,0	34,0	73,0
Proxectos	35,0	18,0	25,0	19,0	30,0
% Inclusividade	16,2	4,5	14,7	9,1	15,3
% Mulleres nas A.P.	100,0	100,0	100,0	100,0	90,9
% Mulleres nos M.U.	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
% Mulleres nas G.F.	0,0	0,0	0,0	0,0	9,1
% Mulleres nas M.I.	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0

	2000	2001	2002	2003	2004
Mulleres	6	5	7	13	8
Homes	20	32	39	40	40
Colectivos	0	0	0	0	2
Participantes	27	37	50	46	0
Intervencións	27	39	48	46	48
Proxectos	18	28	33	31	35
Mulleres	2	1	0	7	1
Homes	0	1	1	4	0
Colectivos	0	0	0	2	1
Participantes	2	2	1	13	2
Intervencións	2	2	1	11	2
Proxectos	2	2	1	1	1
Mulleres	0	0	0	0	1
Homes	0	0	0	0	0
Colectivos	0	0	0	0	0
Participantes	0	0	0	0	1
Intervencións	0	0	0	0	1
Proxectos	0	0	0	0	1
Mulleres	0	0	0	0	0
Homes	1	1	1	0	0

Colectivos	1	1	2	0	1
Participantes	2	2	3	0	1
Intervencións	2	2	4	0	0
Proxectos	2	4	4	0	1
Interv. de Mulleres	8,0	6,0	7,0	20,0	10,0
Interv. de Homes	21,0	34,0	41,0	44,0	40,0
Interv. de Colectivos	1,0	1,0	2,0	2,0	4,0
Participantes	31,0	41,0	54,0	59,0	4,0
Intervencións	31,0	43,0	53,0	57,0	51,0
Proxectos	22,0	34,0	38,0	32,0	38,0
% Inclusividade	27,6	15,0	14,6	31,3	20,0
% Mulleres nas A.P.	75,0	83,3	100,0	65,0	80,0
% Mulleres nos M.U.	25,0	16,7	0,0	35,0	10,0
% Mulleres nas G.F.	0,0	0,0	0,0	0,0	10,0
% Mulleres nas M.I.	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0

	2005	2006	2007	2008	2009
Mulleres	7	17	8	8	8
Homes	35	44	44	16	32
Colectivos	0	0	0	0	2
Participantes	42	59	56	24	42
Intervencións	38	56	56	30	45
Proxectos	29	28	32	24	20
Mulleres	0	9	4	3	3
Homes	1	2	1	0	6
Colectivos	0	0	0	0	2
Participantes	1	11	5	3	9
Intervencións	1	8	3	3	9
Proxectos	1	2	3	3	1
Mulleres	0	0	1	1	0
Homes	0	0	1	1	0
Colectivos	0	0	0	0	0
Participantes	0	0	2	2	0
Intervencións	0	0	1	1	0
Proxectos	0	0	1	1	0
Mulleres	3	0	0	18	26

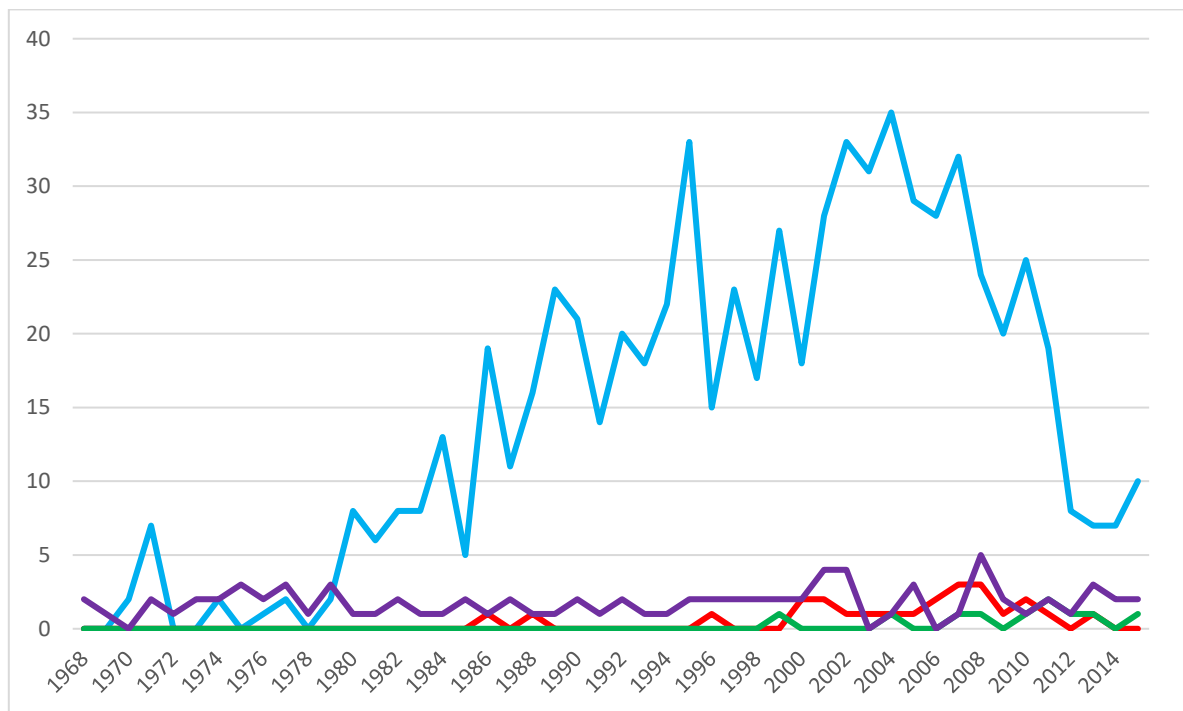
Homes	0	0	0	20	14
Colectivos	0	0	1	11	0
Participantes	3	0	1	49	40
Intervencións	3	0	1	47	39
Proxectos	3	0	1	5	2
Interv. de Mulleres	10,0	26,0	13,0	30,0	37,0
Interv. de Homes	36,0	46,0	46,0	37,0	52,0
Interv. de Colectivos	0,0	0,0	1,0	11,0	4,0
Participantes	46,0	70,0	64,0	78,0	91,0
Intervencións	42,0	64,0	61,0	81,0	93,0
Proxectos	33,0	30,0	37,0	33,0	23,0
% Inclusividade	21,7	36,1	22,0	44,8	41,6
% Mulleres nas A.P.	70,0	65,4	61,5	26,7	21,6
% Mulleres nos M.U.	0,0	34,6	30,8	10,0	8,1
% Mulleres nas G.F.	0,0	0,0	7,7	3,3	0,0
% Mulleres nas M.I.	30,0	0,0	0,0	60,0	70,3

	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Mulleres	13	6	3	8	17	15
Homes	36	25	16	22	20	20
Colectivos	1	0	2	0	0	3
Participantes	50	31	21	30	37	38
Intervencións	59	37	21	31	38	39
Proxectos	25	19	8	7	7	10
Mulleres	5	0	0	6	0	0
Homes	2	1	0	1	0	0
Colectivos	0	0	0	1	0	0
Participantes	7	1	0	8	0	0
Intervencións	7	1	0	8	0	0
Proxectos	2	1	0	1	0	0
Mulleres	0	1	0	0	0	0
Homes	0	2	0	1	0	0
Colectivos	0	0	0	0	0	0
Participantes	0	3	0	1	0	0
Intervencións	0	3	0	1	0	0
Proxectos	1	2	1	1	0	1

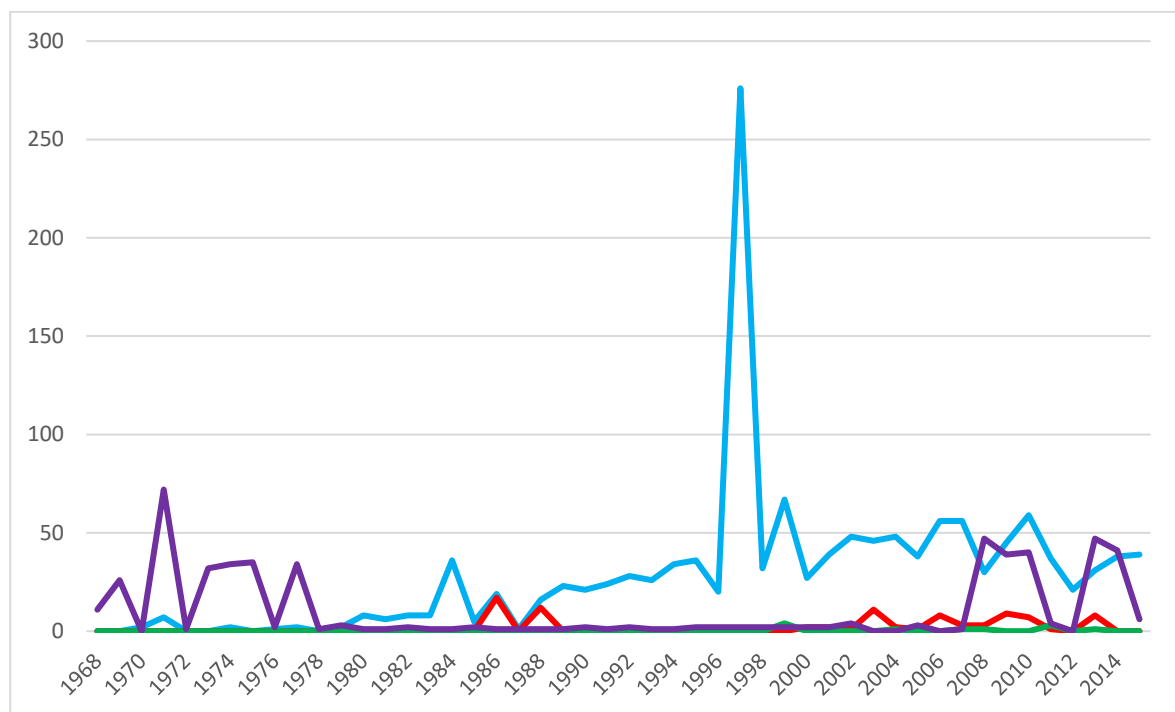
Mulleres	22	2	0	22	22	20
Homes	22	2	0	18	19	0
Colectivos	0	0	1	1	1	1
Participantes	44	4	0	41	41	6
Intervencións	40	4	0	47	41	6
Proxectos	1	2	1	3	2	2
Interv. de Mulleres	40,0	9,0	3,0	36,0	39,0	35,0
Interv. de Homes	60,0	30,0	16,0	42,0	39,0	20,0
Interv. de Colectivos	1,0	0,0	3,0	2,0	1,0	4,0
Participantes	101,0	39,0	21,0	80,0	78,0	44,0
Intervencións	106,0	45,0	21,0	87,0	79,0	45,0
Proxectos	29,0	24,0	10,0	12,0	9,0	13,0
% Inclusividade	40,0	23,1	15,8	46,2	50,0	63,6
% Mulleres nas A.P.	32,5	66,7	100,0	22,2	43,6	42,9
% Mulleres nos M.U.	12,5	0,0	0,0	16,7	0,0	0,0
% Mulleres nas G.F.	0,0	11,1	0,0	0,0	0,0	0,0
% Mulleres nas M.I.	55,0	22,2	0,0	61,1	56,4	57,1

SUMA	MEDIA	
218,0	4,5	Mulleres
1135,0	23,6	Homes
11,0	0,2	Colectivos
1312,0	27,3	Participantes
1368,0	28,5	Intervencións
697,0	14,5	Proxectos
41,0	0,9	Mulleres
50,0	1,0	Homes
6,0	0,1	Colectivos
95,0	2,0	Participantes
88,0	1,8	Intervencións
24,0	0,5	Proxectos
5,0	0,1	Mulleres
8,0	0,2	Homes
0,0	0,0	Colectivos
13,0	0,3	Participantes
11,0	0,2	Intervencións

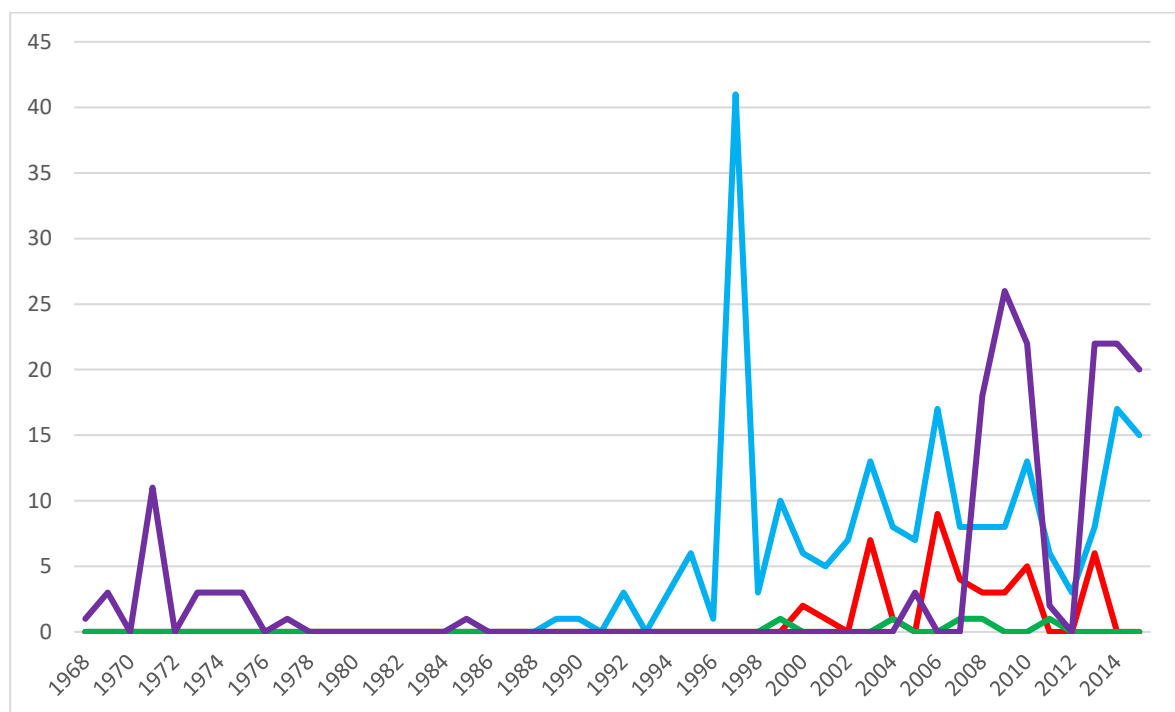
10,0	0,2	Proxectos
159,0	3,3	Mulleres
329,0	6,9	Homes
29,0	0,6	Colectivos
499,0	10,4	Participantes
494,0	10,3	Intervencións
81,0	1,7	Proxectos
423,0	8,8	Interv. de Mulleres
1522,0	31,7	Interv. de Homes
46,0	1,0	Interv. de Colectivos
1919,0	40,0	Participantes
1961,0	40,9	Intervencións
812,0	16,9	Proxectos
655,6	13,7	% Inclusividade
1847,3	38,5	% Mulleres nas A.P.
199,3	4,2	% Mulleres nos M.U.
41,2	0,9	% Mulleres nas G.F.
1012,2	21,1	% Mulleres nas M.I.



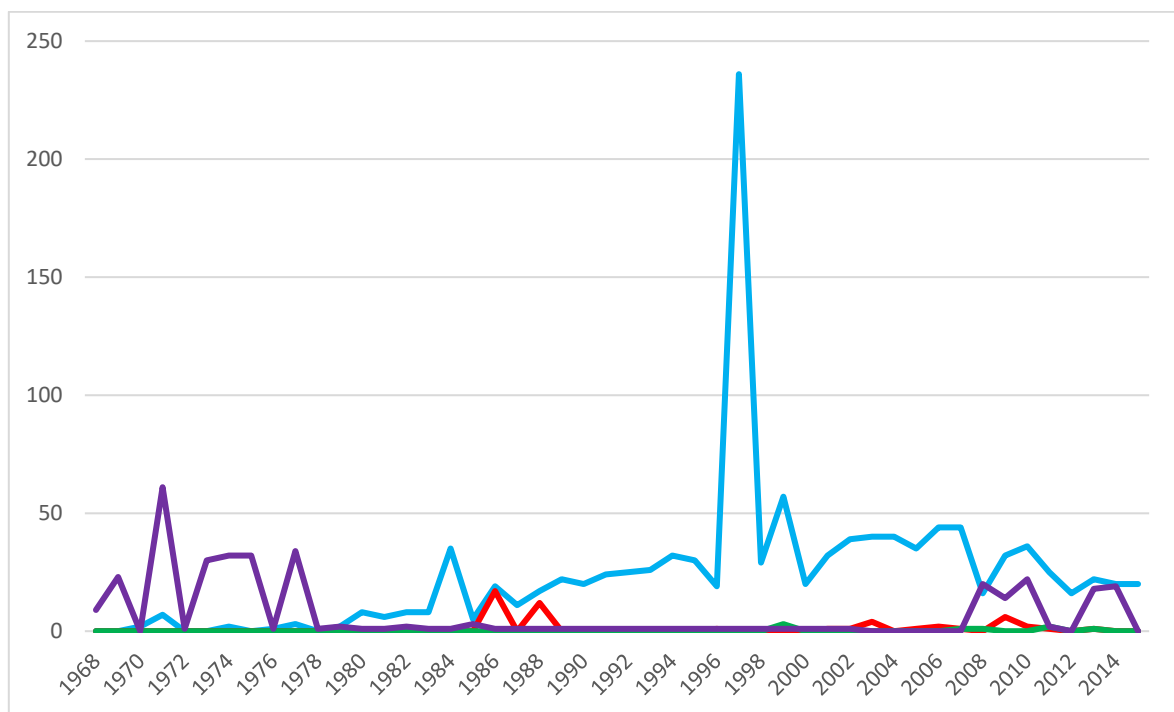
Número de proxectos segundo promotor



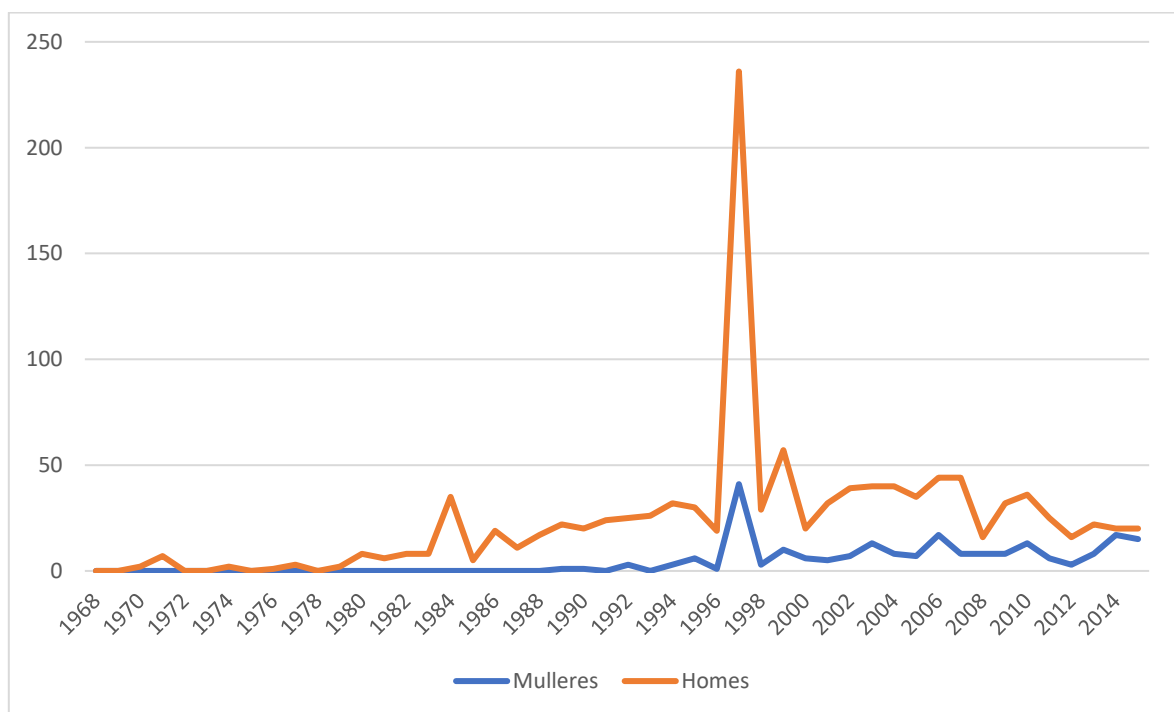
Número de intervencions segundo promotor



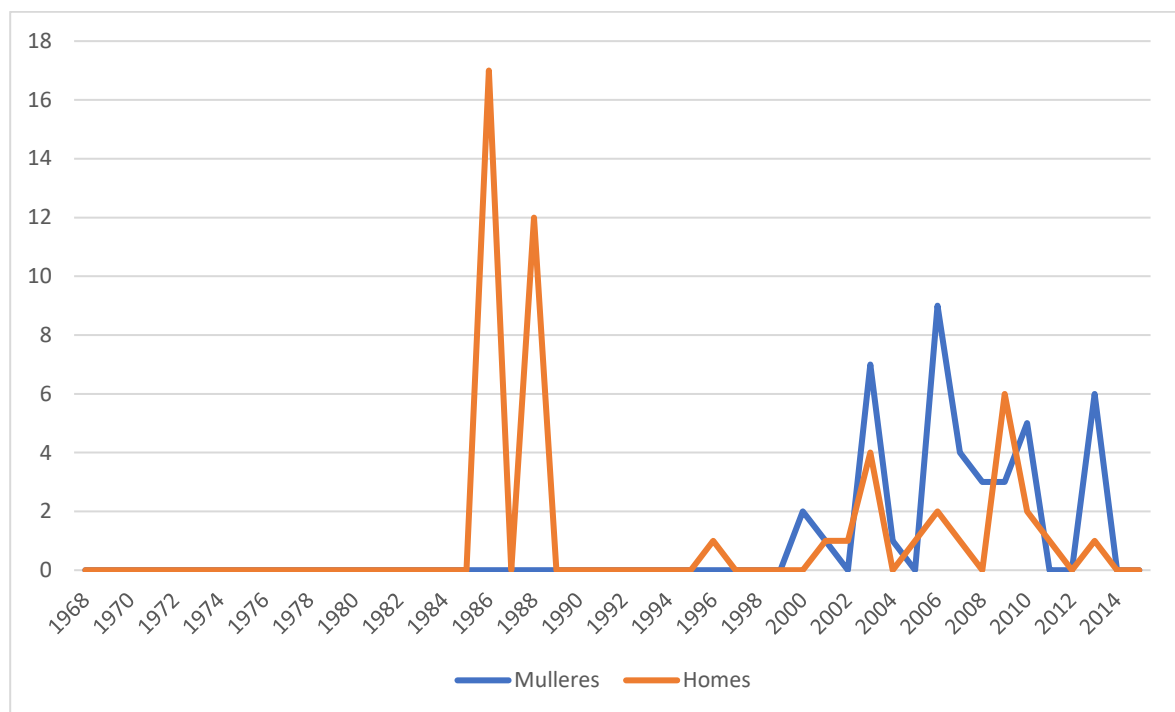
Presenza de mulleres segundo promotor



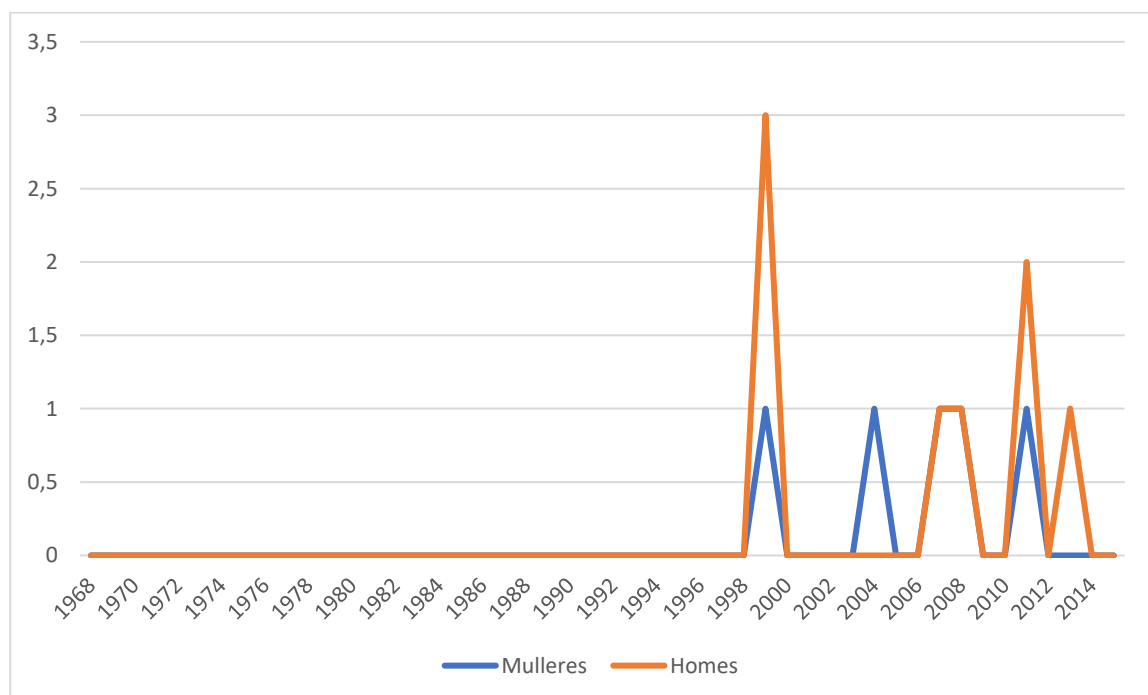
Presenza de mhomos segundo promotor



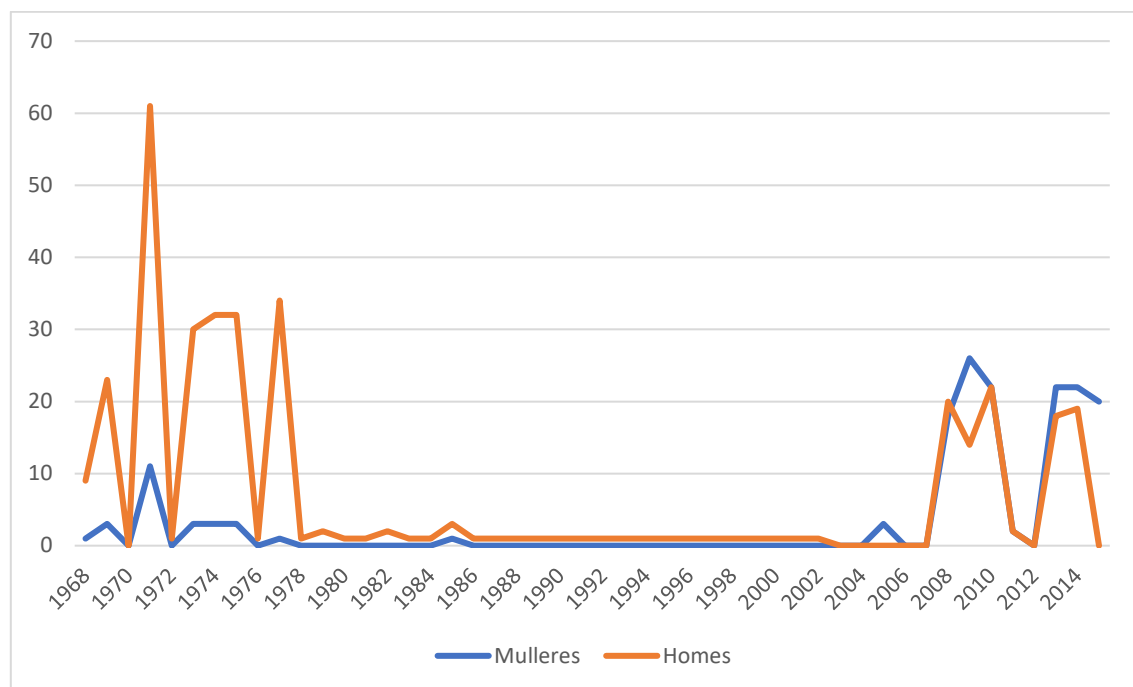
Inclusividade anual segundo A.P.



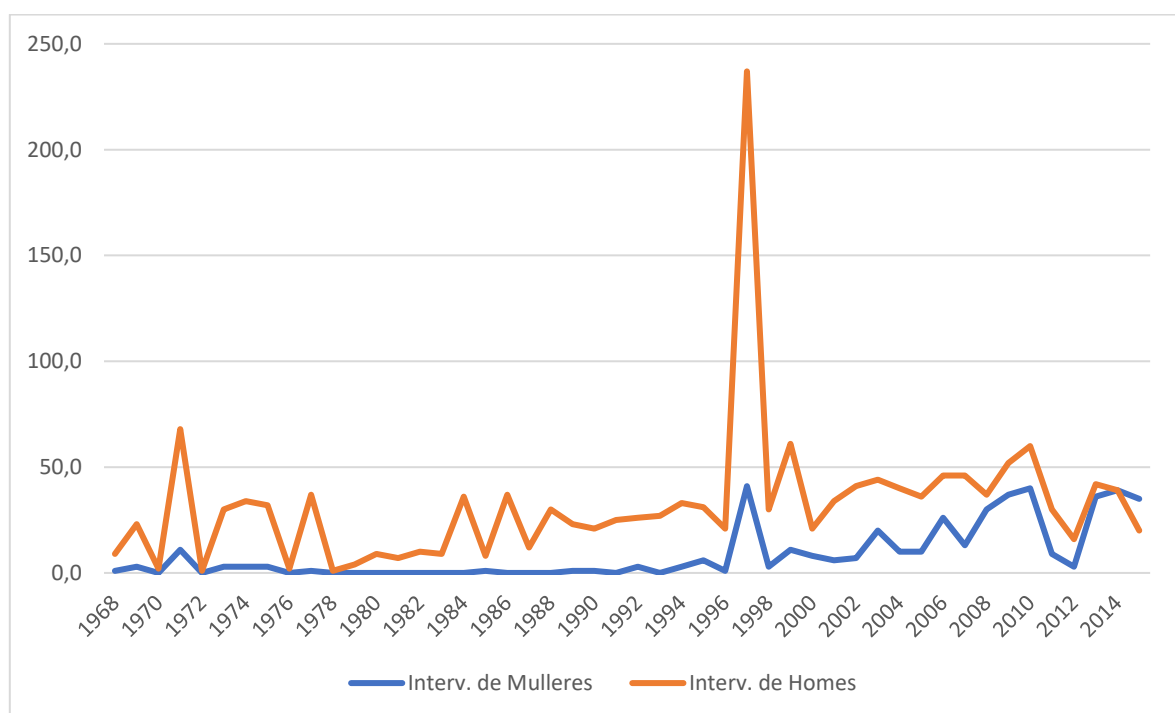
Inclusividade anual segundo M.U.



Inclusividade anual segundo G.F.



Inclusividade anual segundo M.I.



Inclusividade anual media



16. ANEXO V. LISTA DE PUBLICACIÓNS DERIVADAS DA TESE

ENTRE LO INSTITUCIONAL Y LA AUTOGESTIÓN. ARTE Y ESPACIO PÚBLICO EN GALICIA DE 1990 AL 2010

- AUTORÍA: Jorge Viz González (USC, ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7005-3285>)
- REVISTA: Atrio. Revista de Historia del Arte. ISSN: 0214-8293
- DOI: <https://doi.org/10.3989/ceg.2022.v69.i135>
- PUBLICACIÓN: Viz González, Jorge. 2022. “Entre lo institucional y la autogestión. Arte y espacio público en Galicia de 1990 al 2010”. *Atrio*, 28, 334-350
- CONTRIBUCIÓN ESPECÍFICA NA PUBLICACIÓN: A totalidade.
- É unha publicación reproducida no epígrafe 4.1. da presente tese.
- AUTORIZACIÓN: A revista permite o emprego do artigo por parte do autor como parte da súa tese. <https://www.upo.es/revistas/index.php/atRIO>

A LÓXICA DO MONUMENTO. O ESAECAMENTO DO PEDESTAL

- AUTORÍA: Jorge Viz González (USC, ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7005-3285>)
- REVISTA: Mazarelos. Revista de Historia e cultura. Publicado o 17/03/2022
- DOI: <https://doi.org/10.3989/ceg.2022.v69.i135>
- PUBLICACIÓN: Viz González, Jorge. 2022. “A lóxica do monumento: O esvaecemento do pedestal”. *Mazarelos: revista de Historia e cultura*, 7, 44-52
- CONTRIBUCIÓN ESPECÍFICA NA PUBLICACIÓN: A totalidade.
- É unha publicación reproducida parcialmente no epígrafe 3.1. da presente tese.
- AUTORIZACIÓN: A revista permite o emprego do artigo por parte do autor como parte da súa tese. <https://www.upo.es/revistas/index.php/atRIO>

COMPOSTELA MURAL



- AUTORÍA: Sofía Gutiérrez Pereira (USC); Pablo Sarmiento Neira (Oxford); Alba Rivas Regal, Jorge Viz González (USC, ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7005-3285>)
- PROXECTO: Realización en 2022 dunha ruta cultural sobre as intervencións pictóricas no espazo público de Santiago de Compostela.
- CONTRIBUCIÓN ESPECÍFICA: Investigación e maquetación.
- É unha publicación derivada mais non reproducida na tese.

COMPOSTELA FEMINISTA

- AUTORÍA: Sofía Gutiérrez Pereira (USC); Pablo Sarmiento Neira (Oxford); Alba Rivas Regal, Jorge Viz González (USC, ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7005-3285>)
- PROXECTO: Realización en 2022 dunha ruta cultural que propoña a substitución dunha escolma de estatuas masculinas do espazo público de Santiago de Compostela, por outras femininas, xustificada a súa presenza por ser destacadas no mesmo eido que a obra existente.
- CONTRIBUCIÓN ESPECÍFICA: Investigación e maquetación.
- É unha publicación derivada mais non reproducida na tese.

O ESPAZO FUNERARIO DO CEMITERIO DE PEREGRINOS DE COMPOSTELA

- AUTORÍA: José Manuel Suárez García (USC, ORCID Id: <https://orcid.org/0000-0002-2588-1786>); Jorge Viz González (USC, ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7005-3285>)
- REVISTA: Cuaderno de Estudios Gallegos
- DOI: <https://doi.org/10.3989/ceg.2022.v69.i135>
- PUBLICACIÓN: Será publicado en el vol. 70 Núm. 136 (2023). Xustificante adxunto a continuación.
- CONTRIBUCIÓN ESPECÍFICA NA PUBLICACIÓN: Metodoloxía, investigación, estudo da intervención contemporánea, entrevista a Cristina Ansedo e redacción.
- ÍNDICES DE CALIDADE: A revista onde foi publicado presenta un impacto de (Journal Citation Reports), un índice de Citescore, calculado por Scopus en 2021, de 0.102.
- É unha publicación derivada mais non reproducida na tese.

COMPROBANTE DA FUTURA PUBLICACIÓN DO ARTIGO:





INSTITUTO DE ESTUDIOS GALLEGOS PADRE SARMIENTO

PABLO OTERO PIÑEYRO MASEDA, Científico Titular del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Director del Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento y Secretario en funciones de la revista *Cuadernos de Estudios Gallegos*, de Editorial CSIC,

CERTIFICA que el Consejo de Redacción de *Cuadernos de Estudios Gallegos* aprobó para su publicación en el núm. de 2023 el artículo *O espazo funerario do cemiterio de peregrinos de Compostela* autoría de José Manuel Suárez García (Universidad de Santiago de Compostela) y Jorge Viz González (Universidad de Santiago de Compostela), tras superar el preceptivo proceso de evaluación y sistema de arbitraje.

El artículo fue enviado a esta revista el 12 de septiembre de 2021 y una vez rematado el proceso de evaluación y revisión por pares, ha sido ACEPTADO para su publicación el 19 de agosto de 2022.

Asimismo certifica que la revista *Cuadernos de Estudios Gallegos* pertenece a Editorial CSIC, de la Agencia Estatal Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Se identifica con el ISSN: 0210-847X, eISSN: 1988-8333, Depósito Legal: M-562/1958. Fue fundada en 1944 y tiene una tirada de 350 ejemplares. Se distribuye por Editorial CSIC, Calle Vitrubio, 8 - 28006 MADRID y está accesible en todos los centros de investigación y bibliotecas que dicha Agencia Estatal tiene repartidos por toda España, además de facilitar el acceso sin restricciones a todo su contenido en edición electrónica en la web <http://estudiosgallegos.revistas.csic.es>

Los artículos que aparecen en *Cuadernos de Estudios Gallegos* están resumidos y constan en los índices de: SCOPUS (Elsevier B.V., NL); *Emerging Sources Citation Index (ESCI)* (Web of Science, Clarivate Analytics, USA); *Periodicals Index Online, PIO* (Chadwick-Healey,

direccion.iegos@caic.es

Rúa de San Roque, 2
15704 SANTIAGO DE COMPOSTELA
ESPAÑA
TEL: 981 54 02 20
FAX: 981 54 02 22



INSTITUTO DE ESTUDIOS GALLEGOS PADRE SARMIENTO

ProQuest, UK); *Francis* (CNRS-Institut d'Information Scientifique et Technique INIST, FRA); *Regesta Imperii* (Akademie der Wissenschaften und der Literatur, GER); *International Medieval Bibliography*, IMB (University of Leeds, Brepols Publishers, UK), DOAJ (Lund University Libraries, SE) e ISOC (CSIC, SPA). Presente en *Latindex* (en Catálogo), en *e-Revistas* y en el *European Reference Index for the Humanities*, ERIH PLUS (ESF).

Cuadernos de Estudios Gallegos ha obtenido el Sello de Calidad Editorial y Científica de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT) en la V Convocatoria de evaluación de revistas (14 de julio de 2016), habiendo sido renovado en 2022.

Y para que conste a los efectos oportunos, a petición del interesado, firmo el presente en Santiago de Compostela a diez y ocho de diciembre de dos mil veintidos.

direccion.jegas@csic.es

Rúa de San Roque, 2
15704 SANTIAGO DE COMPOSTELA
ESPAÑA
TEL: 981 54 02 20
FAX: 981 54 02 22

A presente tese estuda as intervencións artísticas no espazo público, en Galicia, entre 1975 e 2015. Asume a heteroxeneidade radical de tendencias e estilos que coexisten no espazo público galego, dende a escultura tradicional ata as intervencións activistas con forte carga estética, para negar o discurso da desmaterialización da idea de monumento. Partiuse dunha indagación nas problemáticas teóricas sobre os temas de monumento e arte no espazo público. Tras un preludio de achegamento ao contexto galego, levouse a cabo unha análise das intervencións, divididas segundo os promotores. Por último, realizouse unha investigación sobre percepción social para ditaminar o impacto que xera unha escolma das intervencións existentes no espazo público nas comunidades onde se insiren.