



## *Un concurso como escena da arte*

*Manuel Segade*

Calquera persoa interesada pola arte actual acudiría algunha vez a algún evento de encontro para a escena artística, como a inauguración dunha exposición, por exemplo. Entre os saúdos oficiais e o ambiente festivo podería intercambiar opinións, formular críticas ou compartir posicións con outros asistentes. O peso e o aire da institución anfitriona determinan as posibilidades de que o acto social programado xere un clima distendido e activo, onde esas conversacións lixeiras produzan relacións ou poidan xerar algo máis sólido que un cruzamento de saúdos. Ná marxe do uso oficial para o que se pensan, as citas da arte provocan ás veces consecuencias inesperadas. Como puntos de encontro relacional, funcionan como heterotopías: espazos para disentir, onde é posible que se desenvolva algo na marxe, sorprendente ou simplemente imprevisito.

Nos últimos anos en Galicia vivíuse unha explosión das infraestruturas da arte contemporánea, pero tamén dos seus dispositivos temporais "de encontro". Desde os máis diversos focos, xeográfico e ideolóxico, xorden eventos de produción e expositivos que evolucionan cada ano coma os volumes dunha colección de periodicidade regular. Estas convocatorias non son só escaparates de tendencias: lidos entre liñas como acontecementos, por potencia mediática, eríxense en certo modo coma os termómetros da creatividade cultural contemporánea da comunidade.

Algunhas das exposicións periódicas galegas son convocatorias, vinculadas a premios, concursos ou certames de artes plásticas, que se presentan como balances dun sistema de mecenado tradicional. O seu perfil habitual, como é lóxico, é o dos artistas máis novos, os que precisan do apoio dos fitos curriculares que estas convocatorias representan. Outras atenden á evolución dun artista, ó impulso de transformación que os promotores pretenden provocar co apoio económico dunha bolsa para a creación. Os bolseiros ou premiados por unha institución de prestixio ven referendado o seu traballo e afianzan dun modo ou outro o seu futuro profesional. Ó mesmo tempo os mecenas realizan investimentos de propaganda rendibles a curto prazo, pero tamén cun efecto de imaxe a longo prazo que converten estas actividades en investimentos atractivos que serven ós intereses do deseño da súa imaxe corporativa.

O sentido destes calendarios de recepción da arte máis fresca é difícil de avaliar; funcionan como institucións temporais intermitentes, contextos concretos que orientan un panorama.

Do que trata este artigo, a través da análise dos máis importantes premios galegos e dunha pormenorizada análise das estratexias desenvolvidas nunha convocatoria singular dun barrio periférico de Barcelona, é de formular unha posibilidade diferente para o

destino destes eventos: a oportunidade de aproveitálos como espazo de intercambio que produza unha sólida escena da arte.

Non se trata tanto dun artigo correctivo; pretende ser máis un diagnóstico capaz de abrir diferentes vías, outras propostas que poidan enriquecer aquilo que chamamos institución artística reforzando a verdadeira comunidade de recepción á que implican. Situacións heterotópicas cunha potencia de comunidade que é a que permite ensanchar pouco a pouco a estrutura aínda precaria do sistema da cultura contemporánea de Galicia. O artigo desenvólvese en dúas partes. Por un lado, trátase de trazar un mapa razoado das modalidades máis estendidas de premio ou concurso de arte actualmente en marcha en Galicia. Por outro, unha descrición pormenorizada da historia e evolución dunha convocatoria mínima con resultados óptimos, o *Concurs d'Arts Visuais Premi Miquel Casablanques* do *Districte de Sant Andreu* en Barcelona, permite pór en crise a rixidez coa que se avalían as presentacións de concurso tradicional.

### **Apuntamentos para un calendario da arte en Galicia**

O decano dos premios galegos, a convocatoria anual das bolsas *Novos Valores* da Deputación de Pontevedra, serve tamén como paradigma do modo en que funcionan os concursos de arte con intachable eficacia tradicional. Vinculada, desde o ano 82, á transformación ou modernización da *Bienal de Arte* que desenvolve esta administración, consiste en reunir a un comité de expertos de recoñecido prestixio para que desenvolva unha lectura unidireccional da convocatoria anual de cara a uns galardóns e a unha selección en formato expositivo. Permítese a participación de todos os artistas “no máis amplo sentido do termo” e o premio consiste en cinco axudas económicas para continuar estudos artísticos. Unha visión rápida dos premiados nos últimos anos

deixa ben patente que estas bolsas funcionan como termómetros dos novos talentos que emerxen, desde os últimos dez anos, da *Facultade de Belas Artes* pontevedresa. A cita incluía na súa orixe dúas exposicións que recollían, a modo dun salón oficial, todas as obras presentadas: unha primeira das rexeitadas e unha segunda da selección final. Desde o ano 93 só se exhibe o resultado da selección final do xurado.

Esta modalidade de premio/bolsa é representativa das potencialidades dun evento deste tipo. Unha bolsa de formación artística enténdese como un prestixio cultural engadido á comunidade, con intencións moderadas, pero declaradas, de galeguismo. O mecenado cultural con interese na promoción cultural de Galicia prestixia o nome da administración ou empresa promotora, aínda que tampouco faltan a vontade coleccionista ou os intereses en modos de articulación fiscal.

Un bo exemplo do mecenado privado é o da empresa eléctrica *Unión FENOSA*. A súa *Mostra bienal*, que comezou sendo unha exposición de pintura e escultura, é hoxe por hoxe o eixe central de toda unha loxística en relación á promoción da arte galega. A configuración dun museo con colección propia, o *MACUF* na Coruña, e o desenvolvemento de bolsas para a creación son a punta do iceberg da manobra de prestixio que sobre a arte galega desenvolve esta compañía nacional. A implicación de personalidades concretas que apoian e desenvolven estas actividades é un detalle rechamante a ter en conta: neste caso o impulsor foi o presidente da compañía xa falecido *Julián Trincado*; agora é recoñecido grazas a un premio que, dentro da *Mostra*, o *Concello da Coruña* outorga como recoñecemento ó seu patrocinio.

Desde a súa primeira edición en 1989 un xurado de prestixio pretende dar unha idea representativa da arte galega actual, escollendo

un grupo de obras para a súa compra que entón se lle prestarán gratuitamente a calquera institución interesada en todo o mundo. A ambición da organización, baseada en criterios de prestixio cultural, queda clara nos nomes do primeiro xurado: o presidente da Asociación de Críticos de España, Vicente Aguilera Cerni, o director da sección de Arte Contemporánea da Fundación Calouste Gulbenkian, José Somer Ribeiro, o poeta José Ferro e o entón director do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Tomás Lloréns. Esta liña de personalidades con méritos excepcionais no mundo da arte en España será unha intención clara que se manterá nas seguintes edicións.

O seu funcionamento é de concurso público, onde os premios consisten en adquisicións. Á primeira concorren máis de 600 obras; na segunda edición, do 91, son máis de mil. Tamén medrou no seu radio de acción: primeiro ampliouse a toda España e, desde o 97, tamén a Portugal, como un indicativo da permeabilidade dos cambios de óptica económico-política en Galicia.

Na súa segunda celebración naceron as bolsas de creación para artistas non consagrados. Estas bolsas de creación artística non estranxeiro Unión FENOSA funcionan á inversa que a Mostra: se nela é un xurado foráneo o que decide qué obras representativas da arte galega actual merecen formar parte da colección da empresa, neste caso é un xurado galego quen decide qué candidatos án completar a súa formación no estranxeiro. Unha cláusula das bases indica que para concorrer á selección de bolseiros é preciso que fose seleccionado para a Mostra o ano de convocatoria ou ter adquirida unha das súas obras nalgunha das anteriores; digamos que o xurado estrela mantén o peso da súa sanción ata o final do proceso. En certo modo, entra en xogo o mito da posibilidade de proxectar a periferia para o centro, a posibilidade de pasar a formar parte da máis estrita actualidade. Isto é un espellismo, unha acción perigosa, porque é unha imaxe de marca, un sema de mercado. É lóxico que o faga unha empresa, pero este modelo, cando o asume a administración, contribúe a potenciar todas as posibilidades institucionais da maquinaria comercial da arte.



O bolseiro está obrigado a expor en Galicia unha vez regrese da estancia estranxeira, ademais do compromiso de editar un catálogo coa obra feita durante o goce do financiamento. Unha das obras expostas pasa á súa vez á colección da organización. Os catálogos recollen a información máis relevante -sexa de prensa ou de anteriores catálogos- publicada sobre o artista en cuestión. Estas exposicións veñen constituíndo un dos mellores escaparates daqueles novos valores que asimilan unha condición profesional cosmopolita. É un dos espazos de reflexión e de intercambio que debería facer reflexionar en torno á devolución ou posibilidade de participación dos activos perdidos que saíron deste ámbito xeográfico: unha posible contaminación positiva.

Outras grandes institucións culturais privadas de Galicia reparten bolsas de estudos no estranxeiro, pero non son específicas para artistas, coma as da Fundación Pedro Barrié da Maza, a Fundación Caixa Galicia ou a Fundación Caixanova: os artistas contémpanse como un colectivo diferenciado só en canto ó proceso de selección; á hora de as obter entran na contía xeral das bolsas. Deste modo, non inclúen ningunha xestión da visibilidade posterior do traballo do beneficiario. A Xunta de Galicia contou a finais dos 80 coas Bolsas Manuel Colmeiro e a comezos dos 90 con Axudas a Xoves Creadores. Do mesmo modo que as anteriores, entón integráronse no proxecto xeral de formación universitaria e de axuda á investigación. Esta situación parece negativa só nunha visión apurada: a integración das Belas Artes no total das axudas ós novos profesionais de calquera campo universitario supón un recoñecemento da equiparación das artes como produto a outras esferas do mercado de traballo. Isto é o que condiciona os premios e certames a especializarse, sobre todo no terreo dos artistas máis novos. De todos modos, o balance é ambiguo: o seu beneficio

é máis a longo prazo, ó non esixir ningunha visibilidade dos resultados ó retorno da formación adquirida.

Existiron outras modalidades interesantes onde as bolsas eran concibidas como encargos. A desaparecida Fotobienal de Vigo conta, desde a V edición do ano 92, cun concurso público de proxectos que, de ser escollidos, se financiarían e pasarían a ser incorporados ó programa da futura edición da bienal.

A Deputación da Coruña promove diferentes accións que merecerían unha revisión. Desde o 89 convoca o Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, de periodicidade bianual, cuxo primeira premio consiste na adquisición de obra para as coleccións da institución. Desenvolveron maior proxección co Premio de Creación Fotográfica Luis Ksado, que naceu o ano 98.

Esta Deputación patrocina tamén o Salón de Outono de pintura da Real Academia de Belas Artes N. S. do Rosario da Coruña, celebrado por primeira vez en 1996. Se se lembra que o salón dos rexeitados e as diversas exposicións marxinais dos impresionistas en París a finais do XIX xurdiron precisamente como a vangarda en contra do salón oficial, o nome non é moi afortunado nin moi alentador en relación á frescura e calidade das propostas presentadas. A súa pretensión, segundo Julio Fernández Argüelis, o seu director, é crear un "fito histórico" na cidade, mostrando a "diversidade estética imperante na actualidade". Destínase unha suma elevada de diñeiro á adquisición de obra e outórganse tres premios de honra xerarquizadas, unha medalla conmemorativa e un diploma; os propios termos nos que se expresa esta convocatoria fan pervivir unha presentación decimonónica que non favorece o desenvolvemento dunha cultura que queira proxectarse para o futuro.

Algunhas accións expositivas locais fórmulanse tamén a partir dunha dinámica de concurso. A Bienal Pintor Laxeiro de Lalín está organizada pola Consellería de Cultura e o Concello de Lalín. O seu xerme foi unha exposición que deixaba patente a riqueza artística dunha bisbarra que xustificaba coa súa produción a posta en marcha da maquinaria dunha exposición cobizosa: O Deza: Unha definición da arte actual, en decembro de 1992. Alí abríase a convocatoria para a presentación de obra para dous anos despois. Este caso pódese clasificar xunto a numerosos premios de alcance local. Algúns teñen incidencia no seu contorno inmediato; outros responden simplemente a xestións focalizadas do orzamento de cultura dun concello concreto. O Certame de Pintura do Concello de Cambre, vinculado tamén á Deputación da Coruña, é un dos máis regulares e a decisión do seu xurado constitúe tradicionalmente un firme apoio á mocidade. O Concello de Ferrol convoca o Premio de Gravado Máximo Ramos e o Premio de Debuxo Artístico Jenaro Pérez Villamil, vinculados ambos os dous ó Museo Belo Piñeiro. As Mostras de Arte Xove do Concello de Pontedeume funcio-

nan como unha forma expositiva dunhas bolsas para novos valores; a súa intención era recoller os artistas recién formados en Belas Artes para o norte de Galicia. Ás veces, unha boa escusa para desenvolver un concurso é honrar a memoria dun artista local, coma o Premio Bello Piñeiro de Mugardos. Outros teñen relevancia pola regularidade, coma o de Creación de Vangarda de Vilagarcía de Arousa ou o Gran Bazán de Cambados. Nos últimos anos ensáianse achegamentos á política comarcal da Xunta de Galicia, como o Premio de Pintura "Bisbarra do Sar" para Novos Valores, organizado polo Centro de Formación Ocupacional Convento do Carme de Padrón, ou o Premio de Escultura Artistas do Morrazo. É de supor que esta última modalidade, como espello da política de desenvolvemento comarcal que pauta a Administración da Xunta de Galicia, será habitual no futuro máis inmediato.

O frecuente nos premios de arte é a inconstancia: créanse por conxunturas ou respondendo a intereses moi específicos, co cal é habitual a súa desaparición na cuarta ou quinta convocatoria; quizais cando perderon efec-



tividade pública. Precisamente por este recoñecemento social, Balconadas de Betanzos é unha das citas máis peculiares da xeografía galega: un elemento de configuración arquitectónica, o balcón, que lle dá identidade á cidade histórica, adóptase como nexo visual e soporte para unha semantización concreta do contexto urbano. Patrocinada pola Xunta, a Deputación da Coruña, o Concello e a Fundación Caixa Galicia, e impulsada orixinalmente desde a Galería Brita Prinz por Jesús Núñez, comezou no verán de 1988. Precisa na súa adecuación ó contexto, é unha convocatoria de concorrencia internacional, onde o anecdótico pasa a converterse en marca da cidade e sinalización social recoñecible. A pesar da súa aparencia de ambientación turística asume unha presentación que trascende o pintoresquismo da idea de brasón a través do recoñecemento popular da emisión identitaria.

Se cadra máis interesantes cás convocatorias máis rendibles para os artistas sexan certas propostas que quedan na marxe e que desenvolven programas paralelos ó mundo da arte oficial. A proposta que, a finais dos 90, levaba a cabo a Asociación Xuvenil Insua pretendía xestionar unha visibilidade en espazos de comunicación artística alleos ó consumo tradicional. A profesionalización vinculada á Facultade de Belas Artes levounos a fomentaren tres proxectos diferentes: Espacios Alternativos, que utilizaba a canle expositiva dos bares, pubs e cafeterías da zona pontevedresa; o Centro de Arte Xove, que naceu, aínda como proposta hipotética, con vocación de permanencia, axustaríase a aqueles novos artistas con certa proxección; por último, Espacios Abertos pretendía a conquista do contorno para a arte, a cualificación semántica dos espazos da cidade e da natureza con accións que pretendían escapar da dinámica museística que constrinxen a arte actual. As súas accións foron intermitentes desde 1997. Ó seu programa adscribíanse os locais interesados e, a partir dos

artistas asociados, establecíase un calendario expositivo. No ano 99 participaron 35 artistas, seleccionados entre 81. A convocatoria de 2000 recollía nas súas bases a oferta de axuda económica para proxectos específicos de intervención no espazo concreto dalgún local. Testemuño das súas intencións de permeabilizar as producións da facultade máis alá dos seus muros era o recurso á difusión coa publicación de guías trimestrais con mapas de situación e pousavazos propagandísticos.

Tamén destaca pola súa singularidade a Xuntanza Obradoiro das Artes Visuais na Solaina de Piloño. A súa segunda edición, comisariada polo artista Francisco Lareo, baseaba o seu sentido no “intercambio”: entender a convocatoria como un lugar onde producir obra e actividades como conferencias, charlas e recitais poéticos. Trátase de articular un enorme e diverso taller que concita intercambios reflexivos entre os diferentes estratos que conforman a escena da arte.

Un caso especial de mecenado tamén son as bolsas de creación Valdearte do Concello do Barco de Valdeorras. É unha oferta anual para acudir a esta localidade a traballar durante quince días ó Museo da Casa Grande de Viloiira. A idea parte dunha “volta ó ágora”, creando ademais unha colección de case dúscentas obras. Pretenden tamén levar a arte á rúa, con talleres, aulas de arte e a exposición dos bolseiros, que proceden de toda España.

Tamén a Mancomunidade de Concellos da Bisbarra da Paradanta propón un modelo curioso: para financiar a creación de escultura pública no seu territorio crea o programa de bolsas A Paradanta-Leader II de Intervención Artística en Espazos Naturais. Convocouse por primeira vez en 2001, cos fondos do Proxecto Leader II da Unión Europea para desenvolvemento de zonas rurais. A asignación estrutúrase do modo seguinte: unha contribución para

o artista e unha partida directa para a creación de obra encargada. Estes concursos case marxinais recollen dinámicas propias da cultura artística, responden a necesidades contextuais concretas e xeran escenas intermitentes que non deben ser tomadas á lixeira. Son estas prácticas as que deberían ter a súa proxección nos concursos mellor dotados.

O máis novo dos premios importantes é o Premio Novos Valores "Auditorio de Galicia", vinculado ó Concello de Santiago de Compostela, para nados ou residentes en Galicia. Creado no ano 2002, nas súas bases xa inclúe as instalacións entre os soportes admitidos e nelas figura tamén o xurado que integra o premio: esta transparencia failles máis doado ós artistas decidir en concorrer a

aqueles premios que establecen unha pauta de gusto con criterios máis próximos. O seu interese en ampliar as capacidades das bases tradicionais queda patente na creación dun premio do público, que votan os asistentes á exposición. O premio do Auditorio parece un paso máis na evolución para outros modos de entender a promoción artística introducindo ademais xurados máis novos ou menos habituais no circuito galego do habitual nestas celebracións.

Este mapa non exhaustivo pretende mostrar un abano aberto de posibilidades e, ademais, que se abren camiños, que, sen renunciar ó que xa funciona de por si, permiten atender o substrato que fai posible o cambio ou que demanda outro tipo de pre-



sentacións. Se as institucións se serven dos premios, entón non hai sentido para novas fórmulas. Agora ben, se en realidade supoñen un servizo que certas institucións fan ó público e queren responder a certas necesidades da comunidade que vive do mundo da arte, daquela débese estender a análise ó tipo de artista que desenvolve o seu traballo nesta comunidade e tentar estender os seus intereses, así como o resto dos profesionais da arte. Ver qué poden ofrecer e cómo se poden ofrecer facilidades para que iso reverta nunha escena da creación contemporánea.

A instauración da Facultade de Belas Artes demarca a fronteira sociolóxica implícita en calquera estudo universitario: desde hai máis dunha década constrúese a profesionalización dos artistas galegos. Non é que antes non o fosen, pois a maioría ían estudar ás facultades de Salamanca ou de Valencia, senón que é agora cando se establece un grao de autosuficiencia na comunidade á hora de xestionar os articuladores da produción de imaxinario. Por outro lado, institucións coma o CGAC, o MARCO ou a Fundación Luis Seoane, que permiten contemplar en vivo producións recentes de artistas contemporáneos de primeira orde, estimulan completar a aprendizaxe nun intercambio fundamental.

A profesionalización que supón a titulación universitaria tamén trae consigo un foro de profesorado que permite un substrato de debate, de forzas activas e con poder dentro da nosa sociedade. O estamento universitario debería permitir, polo menos, infundir un xerme de autocrítica nos estudantes. As novas xeracións vanse pouco a pouco achegando a conceptos de produción máis alá das políticas do xenio ás que debe a súa imaxe o que queira que sexa a idea da arte galega. A formación convértese agora na raíz dun proxecto persoal que evoluciona para centros de produción mundial coma Nova York, Londres ou Toquio.

Nesta sentido, as belas artes avanza rápido na súa comprensión da realidade do tecido profesional móbil, dun modo máis acelerado que a maioría dos sectores produtivos da poboación. Existe outra marxe importante: os novos centros introducen un modelo de aprendizaxe que ten moito que ver coa idea de comunidade. Os talleres de artista activan e incentivan un tecido cosmopolita de cara ó desenvolvemento das artes plásticas. Son lugares privilexiados de comunidade artística máis que complementos de formación especializada e funcionan como paradigmas das posibilidades asociativas e críticas do sector.

O CGAC realizou talleres de referencia desde o 95: impartíronse os de Dan Graham, Christian Boltanski, Marina Abramovic, Vito Acconci, Antoni Muntadas, Jannis Kounellis, Zush, Tony Cragg, Núria Fonte, José Pedro Croft, Jürgen Partenheimer, Joan Fernández-Pijuán, Daniel Canogar, Joan Grimonprez, Carlos Capelán, Eva Lootz ou o de performance de Esther Ferrer. A presenza aquí de artistas importantes provoca enlaces cos circuitos internacionais que resultan efectivos precisamente na súa temporalidade: obrigan ós organizadores a formulalos como xestións de intensidade.

A intermitencia destes ensinos, a maioría das veces creadores dun eixe de colaboración, formula sobre a mesa a virtualidade da creación de infraestruturas fugaces de conexión no centro, en lugar de concitar un centro en si. Sen dúbida, os concursos poderían permeabilizarse para asumir algunhas destas premisas, como puntos de intercambio xeracional, cos seus profesionais a todos os niveis, e cun contexto de recepción que comparta os seus termos de achegamento.

As sucesivas tentativas erradas de crear asociacións de artistas ou de apoio á escena contemporánea, desde todas as cores e men-



saxes, permite precisamente albiscar a estrañeza individualista da comunidade artística galega e a pouca receptividade dunha conduta gregaria que é un atraso en canto á verdadeira xestación dunha escena.

En canto ós intermediarios, o comisariado en Galicia tamén é relativamente novo. Normalmente o comisario galego conserva unha marxe de independencia relativa, por vir vinculado ás súas propias institucións. Parece máis un cliente, ligado ó promotor, que un verdadeiro comisario. É máis: ata hai pouco a modalidade habitual de traballo era a da recepción de produtos foráneos, de modo que as institucións son ás veces máis canles de circulación que produtoras de discursos. Isto responde á ambición e a unha necesidade de peso institucional, sen detectar o posible beneficio rendible nas pequenas cousas.

De cara á apertura do campo a novos profesionais destacou a iniciativa de Espazos de creación na Fundación Luis Seoane da Coruña. Baixo a dirección de Alberte González-Alegre, Pablo Fanego desenvolveu un programa onde se producían proxectos coma Papeis, un formato de póster folleto que permitía a artistas como Carme Nogueira desenvolver a súa presentación teórica-plástica nun formato de difusión activa, unha obra de arte barata para levar á casa. A posibilidade de articular novos esquemas de formación foi outra das súas liñas, aproveitando que a nova sede da Fundación comparte edificio coa Universidade Internacional Menéndez Pelayo. Desde En tempo real. A arte mentres ten lugar, de Pedro de Llano e José Lois Gutiérrez, conseguiu crearse un foro anual para a reflexión de densidade sobre problemáticas candentes da cultura contemporánea, algo que continúa na



actual nova etapa baixo a dirección de Silvia Longueira.

O ciclo de exposicións Procesalia no coro da Igrexa da Universidade de Santiago, comisariado por Montse Cea e Eduardo Valiña, foi outro exemplo de novas actitudes nos intermedios. Se ben se tratou dunha proposta marxinal de curta vida, a vontade destes mozos comisarios foi mostrar artistas pouco comúns no círculo institucional galego en producións arriscadas e baratas.

Que ambos os dous proxectos resultasen abortados a curto prazo demostra a necesidade da xeración dunha escena efectiva. O MARCO de Vigo remata de crear un premio para novos comisarios: trátase dun concurso público de proxectos expositivos para as súas propias salas. É unha proposta interesante e, ademais, a primeira deste tipo que non parte da iniciativa do propio sector comisarial.

O que se impón como unha necesidade é transformar o modo de traballo: deixar de se adscribir a un lugar, deixar de organizar exposicións directamente provocadas polo recinto que as acolle -pensando en recinto como un contexto político-material de recepción. O que se debe formular é abandonar cómo regula a normalidade das accións ligadas a un espazo de recepción predeterminado. Realizar accións que desenvolvan proxecto e compartir proxecto conxunto como motores dun verdadeiro marco para o acontecer dunhas prácticas estéticas relevantes.

### **Un premio motor**

Propor as accións desenvolvidas no contexto dun premio barcelonés como posible pauta para repensar a efectividade dun concurso –ou dunhas prácticas promotoras concretas– en Galicia pode semellar desatinado. Unha gran cidade coma Barcelona é un centro de actividade económica e cultural, pero tamén é unha

máquina xeradora de periferias e desprazamentos. Nun lugar no que o capital fundamental é de orde simbólica, a cultura convértese na primeira moeda de cambio, no ámbito constitutivo da súa representación. Por iso é difícil librarse do xugo institucional, do programado como identidade nacional ou turística, como índice de frescura ou de potencia cosmopolita. A lei do atractivo inmediato, a cultura de proxecto da capital do deseño fan difícil pensar en accións que saian do que constitúe a súa marca. Pero, precisamente por iso, as reaccións que cobren ocos son esperadas cunha maior intensidade.

No ámbito da arte contemporánea as infraestruturas museísticas cobren as expectativas dunha visión allea; pero, de novo desde dentro, pódese comprobar doadamente que non existen apenas lugares onde os artistas de menos de corenta anos poidan expor. Non existen lugares institucionais onde os novos profesionais da arte poidan reflectirse. No último ano o cambio de liña do Espai 13 da Fundació Joan Miró, o peche por parte da Fundació “a Caixa” da súa propia Sala Montcada e a suspensión de actividades da sala Metrònom do coleccionista Rafael Tous, supuxeron a desaparición dos vestixios dun tecido vivo que era parte da identidade cultural dunha cidade cada vez máis absorbida polo seu máis directo cliente: o turismo de masas. Isto provocou que sexan os centros cívicos de barrio os encargados de resolveren a necesidade expositiva e de traballo dos máis novos: a tarefa dalgúns destes equipamentos de área, coma Can Felipa no Districte de Sant Martí, foi a de apoiar incondicionalmente a arte emerxente, os artistas e comisarios de carreira incipiente. Nas últimas bases da súa convocatoria anual desde Can Felipa afirman que a súa pretensión é “xerar un marco crítico e de produción actualizados”. Que incorporen a este concurso anual unha axuda a proxectos de investigación que sexa soporte ó desenvolvemento de ideas sobre o

contexto inmediato do barrio é só un índice máis do seu rigor ó encher un espazo que doutro modo permanecería baleiro. Os centros cívicos comprometidos da cidade engaden algo ó que ocorre coa frescura que lles permite a súa modesta periferia; entendéndoo, ademais, como unha tarefa irrenunciable.

O caso que se analizará aquí pormenorizadamente é o do Centre Cívic Sant Andreu. Sant Andreu é un barrio na periferia de Barcelona que contou cunha presenza industrial moi forte no pasado pero que tamén se viu moi transformado. Pese a que aínda permanecen estruturas fabrís en uso, as máis importantes reconvertéronse: a Pegaso é agora un parque; Can Fabra, unha biblioteca; A Maquinista, o centro comercial máis grande de Barcelona. Sant Andreu muta pouco a pouco a barrio de servizos, onde á súa sociedade obreira tradicional se suma a poboación flotante dunha área residencial. Actualmente está nun novo proceso de transformación: co intercambiador da Sagrera converterase no nó de comunicacións da AVE e na porta de entrada á cidade.

O Concurs d'Arts Visuais Premi Miquel Casablanca xurdiu fai vinte e cinco anos como homenaxe a un personaxe que foi parte daquela transformación. Miquel Casablanca, falecido o ano anterior, foi un militante antifranquista involucrado dunha maneira moi activa, a través do Partido Socialista Catalán, na transición democrática en Cataluña. O promotor do concurso foi o seu amigo Josep Moratalla, que cada ano lembra aínda a súa memoria -e a do republicanismo- na cerimonia de entrega do premio. Miquel Casablanca foi un home popular no barrio de Sant Andreu, vinculado á cultura local e apreciado na veciñanza, de modo que a creación do premio respondeu a unha demanda social vinculada á esquerda política.

Nos seus comezos o premio recollía os índices culturais que existían neste barrio obreiro:

aínda que a convocatoria era aberta os participantes eran pintores autóctonos que traballaban nos xéneros convencionais da pintura tradicional. A mediados dos oitenta, coa idea de ampliar o seu reclamo e dotalo de maior entidade, a xestión do premio pasou a desenvolverla o Centre Cívic Sant Andreu, dependente en última instancia do Concello de Barcelona. En sintonía cunha moda que se desenvolvía en todo o Estado español, a intención era recoller a creación nova que naquel momento se estaba a producir na cidade. No seu novo deseño o premio alternaba anualmente as modalidades de pintura e de escultura, a modo dunha bienal entrecruzada. A implicación de profesores de escolas de arte de Barcelona como a Massana ou a Llotja e os da Facultade de Belas Artes, que mesmo se incorporaron membros do xurado, consolidou pouco a pouco a participación dos artistas novos: isto outorgoulle progresivamente un carácter de relevancia xeracional que cada ano se recollía na selección final en formato de catálogo.

Esta fórmula mantívose ata 1998, cando Sensi Arquíño, xefa de equipamentos, iniciou unha radical modernización: ademais de asumir unha dimensión nacional, eliminouse a alternancia de modalidades e incorporáronse as actuais de obra -cun primeiro e segundo premio- e de proxecto que subvencionaba a produción máis interesante das convocadas. Tamén se produciu unha difusión efectiva: cada ano anunciábase na revista especializada Lapis e a edición catalana do diario O País apoiaba a súa comunicación. É entón cando se desenvolve o prestixio do premio: entre os membros do xurado encontrábanse os críticos de arte e axentes de cultura máis destacados da cidade: Nuria Enguita, Jorge Luis Marzo, David G. Torres, Eduardo Pérez Acostumar, Caris Guerra...

A principios dos 2000 produciuse en Barcelona un proceso xeral de externalización

da xestión dos centros cívicos. Desde entón empresas de dinamización cultural imparten cursos, organizan actividades e dotan de contidos os espazos de exposición; a súa posición pivotante en relación á administración permítilles unha axilidade nas decisións que reciprocamente alivia a xestión. Como o da Barceloneta, o Convent de Sant Agustí no Born ou a Casa Golferichs, o Centre Cívic Sant Andreu, nese momento sen dirección nin programación, comezou a desenvolverse a través dunha empresa de servizos culturais, QWERTY, que gañou o concurso público. Así, no ano 2002 a xestora Esther Dobras e o artista Francesc Ruiz asumiron a presentación do centro.

Ese mesmo ano comezaron a introducir cambios no proxecto de Miquel Casablanca: conscientes de que o catálogo permitía unha maior difusión que unha exposición na periferia, convertérono nunha edición con textos, que ía máis alá dunha compilación de postais pouco informativa para se converter nun útil para a promoción do traballo dos artistas. Ante a necesidade de consolidar o premio como ferramenta, decidiron dotar de contido a convocatoria a través dunha mesa redonda para reconsiderar en qué consistía un concurso. Nela participaron membros da Asociación d'Artistas Visuais de Catalunya, Teresa Blanch, e o gañador do premio nese ano, Luis Bezeta.

A través desta análise pormenorizada das vantaxes dun concurso consolidado constrúense unhas conclusións que determinan a súa futura dirección. Por unha parte, un premio non debe beneficiar unicamente os seleccionados ou galardoados, senón o contexto dunha xeración. Por outra, o xurado debe ser útil: as grandes figuras non axudan a construír a carreira dun artista, pero un xurado en emerxencia pode permitir instrumentalizar a convocatoria de cara a un verdadeiro intercambio. Por último, a ferramenta da convocatoria, a porta de acceso ó traballo, o dossier que pre-

senta cada artista, reclaman unha atención especial que os levou a ofrecer o recurso dun taller que impartiría o artista Joan Morey: nel deseñábanse unhas pautas que lles permitisen ós artistas presentar o seu traballo da mellor maneira posible. Este taller celébrase desde entón como parte da convocatoria e cada ano aumentan as inscricións: responde a unha demanda dun tipo de formación que non se obtén nas escolas tradicionais de arte.

Ó ano seguinte, en 2003, a través dun xurado composto pola crítica de arte Mery Cuesta, a comisaria independente Amanda Cuesta, o galerista Juanjo Rey e o propio Francesc Ruiz, ofértanse unhas charlas sobre produción con YProductions, 22ª, a Fundación 30 km, Nuria Enguita, Manuel Oliveira e Juanjo Rey. O que se estaba a promover no premio era un contido que adoptaba a forma dunha narrativa estable: desde o taller previo á presentación de dossieres ás exposicións posteriores ó premio, o concurso comezaba a desenvolver un patrón de atención a todos os sectores implicados na produción do campo artístico.

Ó ano seguinte o premio non se celebrou porque se despraza do outono á primavera. A partir de entón o relato tipo que articula o premio é só unha estrutura de base que o xurado pode rescribir con toda liberdade. Iso si: Francesc Ruiz proxecta a selección mesma do xurado como os ingredientes dunha particular incentivación complementaria: no 2005 escóllese a Maribel López e a Bea Espejo, ambas as dúas traballadoras de la Galería Estrany da Mota, como un equipo; os outros dous equipos constituirían os membros de YProductions e a parella de comisarias La Pinta, ambos os dous colectivos que traballan nas súas formacións habituais. Tratábase de xerar propostas curatoriais, cunha total liberdade, nas que as actividades resultan deslocalizadas, xerando dinámicas de colectividade nun xurado novo e activo, con presenza e

olfacto na cidade. Isto responde ó deseño dun proxecto estratéxico: economizar recursos e optimizar a visibilidade do premio e a súa utilidade, tanto para os artistas coma para o xurado. O catálogo vese substituído por folletos despregables, auténticos folletólogos que dan representación, nun formato concentrado, básico e económico, a todo o realizado. O premio convértese, tanto por parte dos artistas coma pola do xurado, nunha implicación: a través dunha lectura atenta da convocatoria e do contexto os mozos comisarios reciben a oferta de realizar proxectos experimentais que non terían cabida en ningún outro lugar; a súa xenerosidade e a dos artistas participantes, que acceden a prestar a súa obra, permite un verdadeiro clima de esforzo colectivo que se converteu na marca de Sant Andreu Contemporani.

Explicar os proxectos que se desenvolveron ese ano permite entender qué é o que quere dicir un concurso como escena da arte. O equipo formado por Maribel López e Bea Espejo formulou un proxecto comisarial titulado *No somos nadie*. Cunha selección de dezanove dos artistas presentados á convocatoria, levaron a cabo unha exposición no Centre Cívic que recollía o máis interesante, a modo de mapa, do que encontraran nos dossiers: unha exposición do seu gusto persoal, dos seus propios finalistas asumindo a súa posición de xurado con criterio. Provenientes do circuito galerístico, a súa posición na convocatoria era concreta e viña dun contexto determinado: o seu terreo estaba acoutado, na marxe das lóxicas e competencias que debería asumir o resto do xurado.

Dentro desta marxe a súa exposición formula a independencia dun traballo no que a convención se investiu tamén na súa propia base. Desde o seu propio título, *No somos nadie*, cuestionaba as posibilidades que o premio fragua e á vez extingue en si: puña en solfa todo o que a elaboración dun mapa xera-

cional da arte nova ten de fogo de artificio e de pretensión, porque é un terreo escorregadizo por incipiente e de futuro incerto. Así, o que pretendían coa súa selección era visibilizar o xogo de negociacións que se producen nunha traxectoria profesional, nas decisións aleatorias dos premios e das vantaxes obtidas. O punto de partida era a identificación xeracional cos propios artistas: este exercicio de autoconciencia permitiulles ironizar coa propia pertinencia dun premio, dun comisariado ou dun xurado nun marco tan rudimentario. No folleto explicaban: “É un toque de atención ós artistas e a nós mesmas para non esquecermos que, nun camiño de vontade dirixida ó éxito, onde singularizarse é case o único importante, é necesario situarse lonxe da autocomplacencia e manterse na dúbida permanente sobre motivos, calidades e euforias posibles”.

A exposición inaugurouse no momento da decisión do premio: constituía un momento de risco, porque o presentado non tiña por qué recoller o veredicto final do xurado ó completo. A súa aposta persoal foi polo ton, sobre articular unha forma de traballo e un modo persoal de ler a convocatoria. Este exercicio de responsabilidade trazou liñas temáticas que se articularon soas: o corpo, o rizar o rizo e a ironía, a lóxica emotiva... Un exercicio comprimido da súa percepción dos dossiers presentados.

O proxecto de *La Pinta*, Pilar Cruz e Maribel Perpiñá tamén partía dunha reflexión sobre o formato expositivo. Desde o seu propio nome como colectiva, unha sutil diferenza fronte ás típicas marcas do mundo da arte actual, ó concepto de equipo de dous, tamén deixando a un lado os persoalismos e obrigando a un diálogo continuo para as súas propostas. *La Pinta* investiga novas formas de comisariar: de producir algo diferente, asumindo o seu rol de intercambiadores entre a arte e a sociedade usuaria.

La Pinta parten do contexto: dun traballo de recoñecemento do contorno, visitando o barrio e investigando as súas circunstancias históricas. O título do seu proxecto, *Ho fem per a tu, desculpa les molèsties* (“Facémolo por ti, desculpa as molestias”) é o eslogan co que as autoridades de Barcelona anuncian o comezo dunhas obras. É un aviso dun cambio na paisaxe urbana e elas aplicárono a un cambio nas mentalidades, no patrimonio ideolóxico e cotián, no común. Ó principio formulaban unha exposición a pé de obra, nas casetas das obras da Sagrera, pero o derrubamento dunha zona do Carmel, debido á construción do metro, facía complicada e demasiado evidente a apropiación do lema construtivo no seu propio ámbito. O lugar definitivo foi a antiga Escola de Formación Profesional Avanzada de Sant Andreu, un edificio racionalista realizado por un discípulo de Sert, agora ocupado pola Escola de Artes Llotja. Elas mesmas comentan por qué se decidiron por esta situación: “Unha das naves, que en tempos de Franco servira para ensinar os oficios de albanelería e electricidade do automóbil e despois fora utilizada como ximnasio, estaba totalmente en ruínas e abandonada, chea de restos dos seus antigos usos, case como un depósito arqueolóxico, con entullos e trastes varios. Ademais, estaba a punto de se refacer para equipamento da Llotja, en pleno punto de inflexión”.

O proxecto expositivo concibiuse neste lugar alleo ó círculo da arte, non endogámico, como unha forma de crear unha sensación de pertenza, de crear comunidade: os públicos fíanse partícipes de diferentes dinámicas a través de niveis de lectura que facían intelixible a proposta. Explican elas: “Na gran polis en que se converteu Barcelona os barrios son como unha cidade en si mesma, e o que diferencia a unhas doutras é a súa poboación. O centro está saturado. Nos barrios do arredores interesa o espazo público porque a través da arte hai unha relación máis real, non hai turistas, o

público está máis relaxado. É un contorno do cotián e non unha escena para o excepcional”.

Curiosamente, na súa selección, sen negociación previa, non coincidiron en ningún artista coa anterior exposición. O resultado era un espazo ruinoso, en reconstrución, precintado nalgunhas zonas polas autoridades, onde as obras convivían cos restos dos usos anteriores no espazo, xerando lecturas diversas sobre a idea do que está en transo de cambio. A exposición foi resultado dun traballo de confrontación dialéctica entre artistas e comisarias, unha obra polifónica onde o contorno e a recepción se vían incluídos nun proxecto sociocultural.

O outro proxecto desenvolvido ese ano foi o SAFU, a Sant Andreu Free University da empresa YProductions, integrada por Elisabet Lloveras, Rubén Martínez, Jaron Rowan e Marc Vives. Na súa páxina web YP defínense como dedicados á “producción de contexto”. Uns termos tan vagos son máis que relevantes: á hora de se enfrontar á súa implicación na tesitura concreta dun premio que demanda unha interpretación aberta das súas bases, produciron precisamente aquilo que a inspección cautelosa dos dossiers deixaba patente: pedagogía e formación. Como licenciados en belas artes sabían que o primeiro diagnóstico era o propio: o lugar máis precario dun artista é a súa educación.

O que fabricaron para o concurso foi unha continuación do seu modo habitual de traballo: déronlle un xiro de visibilidade e de formato a unha actividade anterior como colectivo. Na súa oficina do barrio do Raval, o Loft, convidaban a xente que lles resultaba interesante e á que remuneraban por desenvolver coñecemento sobre un tema concreto do que querían aprender, coma o deseño editorial, a moda, etc. Este proxecto sen incidencia, sen presenza na súa web, titulada REMORES -Residencias momentáneas remuneradas-, supuña un cre-

cemento interno, un revulsivo que realizaban sen a intención de se reverter en ningunha proxección pública, realizado só polo coñecemento xerado nese intercambio intelectual.

Cando se enfrontaron como colectivo ó que eles lle podían ofrecer ó premio e sabendo que os outros dous equipos formularían formatos expositivos decidiron crear unha estrutura temporal con recursos limitados que permitise, segundo o folleto final: “analizar e comprender as relacións que se dan entre os ámbitos da produción cultural e a produción de discurso”; dar cobertura e xerar os dispositivos teóricos que detectaban como fondo dos traballos presentados á convocatoria.

Tomando como referente a Copenhague Free University, formularon a SAFU como algo que substituíse as carencias de formación que xeran as xerarquías e estruturas adquiridas na Facultade de Belas Artes de Barcelona. Tomando como método o sistema anglosaxón de seminario desxerarquizado, pretendían ofertar coñecemento desde a responsabilidade do conferenciante pero para un público activo que provocase coas súas intervencións unha deriva na presentación discursiva daquel. Estiveron Manuel Delgado, Fefa Vila, Cristina Vega, Miquel Noguera, Iván Orellana, Matín, Marina Bisbe ou María Ruido; todos pertencían a unha xeración máis ou menos próxima, que puidesen achegarse ó público para ofrecer un proxecto persoal e cunha implicación concreta. Os mércores realizábase unha sesión preparatoria, con textos do convidado, establecendo un grupo de lectura para se pór en situación. Entón, cada sábado o relator ofrecía unha primeira visión do tema formulado como obxectivo, de maneira informal, mesmo recibindo proxectos dos asistentes. Tratábase de esforzos por romper o xeo e por achegar o personaxe obxecto da reunión. O público non sempre reaccionou a esa provocación. Ó final dos seminarios realizábanse enquisas e sesións

de avaliación con parte dos asistentes e relatores. O saldo da SAFU ten que ver con todos eses desniveis educacionais detectados: a inseguridade dos asistentes, que non se sentían autorizados para discutir textos; o problema da distancia xerada polo que entrega o coñecemento ou por quen fai uso da palabra; a dispersión do público obxectivo, que non acudía precisamente a aquelas xornadas nas que se trataba o tema que desenvolvían nos seus traballos... Problemas, no fondo, que pertencen á idiosincrasia do consumo de coñecemento dentro do sistema educativo español.

En certa medida, o SAFU é unha crise: dez sábados consecutivos non logran facer calar certas reflexións nun contexto, pero si contribúen a unha rexeneración. Abriu unha liña ou contribuíu a construír unha liña de traballo dentro de YProductions, coma a Biblioteca YP, os textos que colgan na súa web a disposición do usuario. Foi un ensaio de institución dentro do premio, pero tamén para eles mesmos.

Na edición de 2006 o concurso mantivo as mesmas pautas de evolución. O xurado, composto polos comisarios Peio Aguirre e Vítor Palacios como un equipo, os artistas David Bestué e Pauline Fondevila como outro e, por último, eu mesmo e o comisario e especialista en Pedagogía da Arte David Armengol.

Neste caso o proxecto inaugural correu a cargo dos dous artistas: La ilusión del pirata era unha exposición que, a modo do Atlas Mnemosyne de Abby Warburg ou o Museo Ideal de André Malraux, trazaba -por medio de follas arrincadas dos dossiers, doutras obras sumadas como comparación e debuxos e lendas gráficas- unha verdadeira topografía emocional do presentado. David Bestué e Pauline Fondevila souberon utilizar os seus recursos como artistas cun encargo comisarial para transmitir o entusiasmo ó revisaren os centos de dossiers como xurado: a ilusión de encon-

trar un tesouro, de que non se escape e sirva para producir algo.

David Armengol e mais eu desenvolvemos o MICA, o Museo Miquel Casablanca, apropiándonos dun edificio en desuso destinado a ser un museo pero do que nunca se fixo uso como tal -o Museu Històric-social da Maquinista Terrestre e Macosa- utilizando os dossieres presentados como os fondos posibles para unha colección de arte contemporánea nova. Como ensaio de institución de quita e pon, que cada fin de semana ofrecía unha exposición, un bloque temático de conferencias, actividades lúdicas e musicais complementarias ou accións relacionais, reproducía o capital artístico orgánico, produtivo e cambiante, deses fondos de papel, onde os artistas son os activos do centro e non un depósito inmóbil e definitivo.

Un "Museo" é aquel lugar onde o cidadán se identifica coas producións da súa cultura, experimentando as creacións artísticas no seu tempo de lecer. A definición de museo implica unha continuidade, unha pervivencia no tempo. O MICA, ó inaugurar, xa tiña data de peche: por iso se puido permitir o luxo de ser ensaio e de facer da decisión a súa virtude. A fragilidade dunha institución temporal, a fragilidade dos seus fondos difusos -aínda non referendados polas autoridades da arte-, ademais da súa situación provisional, fixeron do MICA unha institución dedicada por forza a investigar sobre as relacións entre a arte e a vida, a arte e a sociedade. O MICA foi un ensaio crítico dun novo espazo, onde, cunha intensidade característica, se produce a comunicación artística: onde non se comunica algo, senón con alguén.

Nado en certa maneira dos proxectos anteriores e a propia liña do premio, a súa presentación foi o dun lugar que logre reflectir un imaxinario colectivo e que lle permita certa

marxe de emancipación á comunidade artística, onde a práctica máis nova se desenvolva na marxe da especulación de valor: un lugar socialmente relevante. Conseguiu, polo menos, lograr que a comunidade da arte se sentise reflectida e acudise cada sábado do pasado verán a asistir ó evento do seu propio acontecer.

A vitalidade do concurso continúa mesmo facendo máis flexibles as súas marxes temporais. Este ano Vitor Pazos e Peio Aguirre realizarán un taller para artistas que desenvolverán como empate e entrada na edición seguinte do premio.

### **Unha presentación como posibilidade**

Normalmente a institución é un pivote e as cousas móvense arredor; o centro ha de asumir pouco a pouco o modo de dar entrada ou de xestionar a exhibición e lexitimación diso que acontece. Neste caso o premio pon en movemento, é o motor do movemento en si.

Ó facer un balance de obxectivos actuais e futuros, en relación á comunidade galega, o feito diferencial do que se obtén un ensino en Sant Andreu é formular un recurso de formación e aprendizaxe máis que unha competición. O coñecemento producido ofrece unha posibilidade de rexeneración. O que se favorece son os espazos de sociabilidade, a visibilidade e os encontros entre os diferentes axentes. O concurso convértese en escena; nunha que cambia cada ano e que se expande en cada proxecto. O saldo positivo é o que representa para un panorama a eclosión dun capital de fondo cuxo retrato acertado é o que ocorre no premio. O saldo negativo é a súa efectividade demostrada cuns medios ínfimos: é un perigo demostrarlle á administración que con enerxía, un equipo de calidade e boas ideas, os cartos son un problema.



Non é casual que a súa cabeza visible sexa un artista. A propia vontade de Francesc Ruiz, ó xerar sinerxias co xurado, ó producir unha rede que pouco a pouco se amplía, aproveitando os activos que xa existen nun lugar, ó promover unha xeración determinada e converter nun valor a amizade entre artistas, xenera un núcleo poderoso de efectividade sociocultural que se retroalimenta e que permite incentivar unhas carreiras duradeiras que se cohesionan na implicación común que permite o premio.

A superposición dunha rede paralela á trama institucional da arte na cidade, que non compite coa rede central, permite que pasen

cousas que non estaban a ocorrer e que non se poden deixar pasar. O capital simbólico da cidade revértese con xenerosidade: o Miquel Casablanca é un espello posto diante doutras institucións xuvenís que lles demostra que non fan todo o que deberen. Agora funciona como unha remuda: o da construción dunha escena onde as cousas son posibles, precisamente a que colectivos como YProductions ou La Pinta, que buscan diñeiro para realizar o seu traballo pero sen asumir corsés institucionais, pretenden ampliar.

En palabras de Francesc Ruiz: "Creo que o futuro nos obriga a esixirmos moito máis; tanto á administración, ás institucións, ós que



dan as bolsas, coma a nós mesmos. Agora entramos nun período no que se incentivarán os contidos, pero hai algo máis: un grao de tolemia e de compromiso que de ningunha maneira se pode perder... achegando ademais grandes doses de xenerosidade emocional". E iso, contido crítico e de calidade e de relacións persoais, son o que entretece unha escena da arte.

---

## Ilustracións

- 1 Concurso Miquel Casablanca 2005
- 2 Concurso Miquel Casablanca 2005
- 3 Concurso Miquel Casablanca 2005
- 4 Concurso Miquel Casablanca 2005
- 5 Entrega de premios do concurso Miquel Casablanca de Barcelona. 2005