

Tras dos agros

Xavier Toubes

Xunta de Galicia

Presidente da Xunta de Galicia
Emilio Pérez Touriño
Conseleira de Cultura e Deporte
Ánxela Bugallo Rodríguez
Director xeral de Creación e
Difusión Cultural
Xosé Luís Bará Torres

Centro Galego de Arte Contemporánea

Director
Manuel Olveira
Xerente
Manuel Arroyo Núñez
Padroado do CGAC
Presidente
Vicente Arias Mosquera
Vicepresidente
José Manuel García Iglesias
Secretario
Manuel Arroyo Núñez
Vogais
Domingo Aller Rodríguez
Carlos Amoedo Souto
Felipe Arias Vilas
Carmela Arias y Díaz de Rábago
Xosé Luís Bará Torres
Ánxela Bugallo Rodríguez
María Victoria Carballo-Calero
Ramos
Lorenzo López Vázquez
Isaac Díaz Pardo
Julio Fernández Gayoso
Lourdes Fernández Fernández
Tomás Llorèns Serra
José Luis Méndez López
Manuel Olveira Paz
Carlos Rosón Gasalla
José Miguel Ullán
José Carlos Valle Pérez
Mario Vázquez Raña

Asistentes de dirección
Manuel Roo, Silvia Viaño
Prensa e comunicación
Arantxa Estévez
Exposicións
Christina Ferreira, Cruz
Provecho, Manuel Segade
Rexistro e colección
Teresa Jácome, Lourdes Pardo,
María José Villaluenga
Conservación e restauración
Thaïs López
Montaxe
Carlos Fernández, David Garabal
Actividades e proxectos educa-
tivos
Cristina Trigo, Gema Baños,
Virginia Villar
Publicacións
Elena Expósito, Aurelio Gianzo,
Ana González, Cecilia Labella
Biblioteca e centro de docu-
mentación
Carmen Bouzas, Ana Calvo
Administración
Xabier Fernández, Rosa María
Sánchez, Enma Tarrío, Fernando
Taboada
Mantemento
Silvana Vilar
Recepción
Carmen Hermo
Información en salas
María José García-Santamarina
Luisa López

Exposición

Comisario
Vicent McGourty
Coordinación
M^a Cruz Provecho

Publicación

Coordinación
Elena Expósito
Textos
Xosé Manuel Lens, Vicent
McGourty, Manuel Olveira
Traducións
Rosetta Tradución,
Interpretación e Servizos
Linguísticos S.L.L., Jesús
Riveiro, Eva González,
Interlingua Traduccions S.L.,
Josephine Watson
Deseño e maquetación
Cecilia Labella
Fotografía
Impresión
Alva Gráfica
Edita
Xunta de Galicia, Consellería de
Cultura e Deporte, Centro
Galego de Arte Contemporánea
ISBN: 978-84-453-4412-5
Depósito Legal:

Tras dos agros

Xavier Toubes

Centro Galego de Arte Contemporánea

14 xuño / 2 setembro 2006

Índice

13

Toubes, o xesto diminuído

35

Toubes, el gesto cercenado

57

Toubes, el gesto cercenado

Manuel Oliveira

81

Tras dos agros

99

Tras los campos

117

Behind the Fields

Vicent McGourty

137

Conversa con Xavier Toubes

157

Conversación con Xavier Toubes

177

Conversation with Xavier Toubes

Xosé Manuel Lens

197

Biografía / Bibliografía

Toubes, o xesto diminuído

Manuel Olveira

Aínda que as palabras non poden conter feitos, si que os poden disolver. As pezas de Xavier Toubes (A Coruña, 1947) son como interrogacións que quedan de pé no escenario e recitan sílabas sen significado porque son conscientes de que a través delas non é posible nin recompor nin explicar a experiencia dos feitos de que estas derivan. Por iso, porque as palabras ou as unidades de calquera tipo de linguaxe non poden aprehender a fenomenoloxía, como tampouco as obras de Toubes poden facelo, a única opción que a ambas as dúas lles queda é actuar mordazmente para disolveren a dureza dos perfís dos feitos e así devolvérenos á matriz orixinaria e profunda da que tanto os feitos como as palabras proveñen.

O *eu* sempre reflicte a sociedade; por iso este *eu* incapaz representar a complexidade dos feitos oscila indeciso e irresoluto no inabarcable e desbordado complexo discursivo e emotivo que é toda obra de arte. A dúbida, así, convértese na nosa vida. A dúbida e mais o escándalo, porque a primeira é tan tremenda que só pode producir o galimatías ou os berros que conducen ao segundo. A incerteza é ao final tan insondable que chegamos a preguntarnos se a linguaxe dará expresado unha dúbida tan profunda. Desde logo non é coa razón con que un artista como Xavier Toubes trata de enfrontar esa irresolución porque, precisamente, a razón positivista non é quen de abarcar a complexidade e abócanos a ese escándalo ou, cando menos, a esa parálise que unha dúbida tan insondable podería xerar. Así pois, Toubes non opta polo saber do logos nin pola razón da palabra. Coa súa obra non describe o mundo, disólveo para o devolver ao magma da perplexidade.

A humanidade xerara dispositivos filosóficos para explicar o mundo coa intención de o facer aprehensible e até seguro. Pero a confianza na capacidade de coñecer, conter ou describir foi cedendo de forma paulatina a medida

que esa lexitimidade discursiva se mostraba inoperante ante todo aquilo que escapaba (e cada vez escapaba máis) da percepción obxectiva. O positivismo é un sistema epistemolóxico formulado a principios do século dezanove polo pensador francés Auguste Comte e o filósofo e economista británico John Stuart Mill. Este novo modelo de pensamento, que admite como única fonte de coñecemento a experiencia e rexeita as nocións a priori e os conceptos absolutos, aparece como unha maneira de lexitimar o estudo científico-naturalista do ser humano, tanto individual como colectivamente. Segundo distintas versións, a necesidade de acometer o estudo do ser humano desde un punto de vista científico xurdiu debido á experiencia sen parangón que supuxo a Revolución Francesa. Por primeira vez, a humanidade víase obrigada a tratar a sociedade e o individuo como problemas de estudo científico. Esta visión positivista e racional do mundo ten como trazo distintivo a defensa dun método de estudo baseado no modelo das ciencias físico-naturais. En canto ao seu obxectivo, o positivismo aspira a explicar causalmente os fenómenos por medio de leis xerais e universais, o que leva a considerar que a razón (coñecida como razón instrumental) é só un medio para alcanzar outros fins. Por último, o positivismo propón unha forma inductiva de coñecemento, creando leis a partir da observación dos feitos e do razoamento lóxico, e desprezando a formulación de teorías elaboradas a partir de principios apriorísticos.

Como reacción á epistemoloxía positivista xorde, principalmente en Alemaña, a epistemoloxía hermenéutica que formula tres grandes cuestións das cales ao seu entender o positivismo non se ocupa convenientemente. En primeiro lugar, consideran que o método das ciencias físico-naturais, aplicado pola epistemoloxía positivista, resulta inadecuado para acometer o estudo duns obxectos (a sociedade, o home, a cultura) que posúen propiedades como a intencionalidade, a autorreflexibilidade ou a creación de significado. En segundo lugar, a hermenéutica cuestiona as leis xerais e universais do positivismo xa que marxinan aqueles elementos que non poden ser xeneralizados. Así pois, algúns hermeneutas defenden un coñecemento ideográfico, máis preciso pero menos xeneralizable. Finalmente, e esta sería a terceira gran cuestión, a hermenéutica formula a necesidade de coñecer as causas internas

dos fenómenos, cuestión que se afasta da explicación externa dos feitos que tanto interesa ao positivismo. Así, en vez de buscar a explicación, os hermeneutas buscan a comprensión dos fenómenos.

No medio deste clima filosófico, en que os debates sobre a razón desmontan moitas das teorías que nos permitían conceptualizar a sociedade ou a cultura, asistimos á quebra da seguridade e da confianza na aptitude da arte como medio para comprender e explicar o mundo. Desfacendo a fe no xenio, correndo a crenza de que Deus dotou o artista de poderes especiais e guiou a súa man cara a unha revelación transcendental, o traballo de moitos creadores nos anos setenta –de cuxa raíz Toubes indubidablemente se alimenta– revela o proceso en virtude do cal a dúbida fai que esta concepción do mundo se veña a baixo. Nada volverá xa ao seu lugar. A dúbida xorde, basicamente, dun impulso ético, dunha crítica moral ao estado de cousas no seu momento histórico e xa nada volverá ao seu estado anterior, nin a arte nin o sistema que a sustenta.

Tampouco volveron á linguaxe os seus elementos constitutivos. Os que protagonizaron esta crítica ética e esta renovación do panorama da cultura remontáronse ás súas orixes puramente físicas. Saíron da historia, foron máis alá da inevitable distancia que separa o ser humano consciente do mundo real, máis alá da definición hegeliana de alienación, da súa definición do que significa ser humano. Hegel mostra a alienación como a distancia que separa os seres humanos do mundo que eles mesmos constrúen, insistindo en que o recoñecemento desa distancia é o principio da conciencia. A linguaxe, ningunha linguaxe, sexa a da filosofía ou a da arte, volverá xamais conter os feitos nin explicalos.

Debido a iso, as palabras e as unidades constitutivas de toda linguaxe están separadas dos seus significados e nós somos incapaces tanto de achar os vínculos como de os crear. A brecha entre a humanidade e o seu mundo inventado é limpa, coma unha incisión cirúrxica. Trátase dunha fenda sen agarradoiras e sen posibilidade de enfiar a mínima ligazón. O relato desta separación funda todas as relixións, é unha vella historia que deu lugar a todo tipo de xustificacións e que aínda está incompleta, porque na separación hai unha mínima posibilidade de acción que pode chegar a ser efectiva: as palabras e



Polvo3, 2002

as unidades da linguaxe esnaquízanse cando tratan de se relacionar cos feitos, aínda que as letras manteñen a súa forma. Nesas letras atopou Toubes unha vía para continuar traballando coa linguaxe da arte asumindo as complexidades, as fisuras e as distancias dun clima filosófico e sociolóxico caracterizado polo inconformismo e a desconfianza.

O afán do pensamento inadaptado e dialéctico por dicir demasiadas cousas ao mesmo tempo provoca unha especie de desbordamento na linguaxe. No caso de Xavier Toubes, a súa obra alcanzou cotas tan elevadas de resistencia interpretativa que a miúdo foi cualificada de críptica e ensimesmada ou, polo contrario, de manualidade artesá sen transcendencia ningunha. Non obstante, convén trazar unha liña entre diferentes discursos co fin de contextualizarmos o traballo do artista dentro dun proxecto máis amplo que engloba os debates sobre a distinción entre arte e artesanía, a marxinalidade da cerámica como soporte, a idiosincrasia cultural derivada da actividade de Toubes como ceramista (a súa conexión cun sentido identitario baseado na terra, o vernáculo, o popular) e incluso as discusións sobre as identificacións culturais nacionais, nas cales certas formas e prácticas parecen atopar ecos románticos que en absoluto se corresponden coa realidade pero que, estraña e efectivamente, atopan substrato na imaxe poética de raizame popular. Todas estas razóns fan de Xavier Toubes unha figura singular dentro do panorama galego.

Xavier Toubes constrúe dispositivos onde a experiencia persoal se mestura coa determinación de vivir en comunidade e de estar en comunicación con símbolos compartidos no amplo imaxinario social. A súa actividade incorpora a construción de códigos lingüísticos que mostran elementos propios do popular ou do folclore relacionados coa cerámica e que, ao mesmo tempo, aluden a expresións culturais que están vinculadas con procesos de toma de conciencia e de difusión do coñecemento. Non en van a actividade docente e o compromiso do artista coa educación e a cultura son constantes no seu traballo, tal e como revela un breve repaso á súa biografía.

Efectivamente, o artista estivo desde moi cedo vinculado ao activismo cultural e á educación; de feito, foron as súas actividades políticas en Galicia as

que motivaron a súa partida cara a Gran Bretaña. Nos últimos anos da ditadura franquista trasládase a Londres onde traballa nun banco até 1974 e onde funda xunto con Teresa Barro, Fernando Pérez-Barreiro Noya, Manuel Fernández Gasaya e Carlos Durán, o Grupo de Traballo Galego, un foro de reflexión independente sobre a singularidade de Galicia na capital británica. Desde alí publican unha revista dirixida aos mestres galegos, entendendo que os educadores son esenciais para a rexeneración cultural e social do país. Entre 1974 e 1977 estuda no Goldsmiths' College de Londres e continúa a súa formación nos talleres de Winchcombe Pottery en Gloucestershire, onde entra en contacto coa cerámica desde o punto de vista dun artesán oleiro. En 1978, trasládase a Nova York. A finais dos anos setenta e principios dos oitenta realiza varias residencias no Seminario de Estudos Cerámicos de Sargadelos. Durante esta etapa afonda no seu coñecemento do mundo da cerámica e comeza a abandonar a súa actividade primeira como fotógrafo e pintor, aínda que segue combinando ambos os medios até finais dos oitenta. A súa vinculación co mundo da docencia comeza con forza en 1983 na Universidade de Carolina do Norte e en 1989 activa a creación do Europees Keramisch Werkcentrum (EKWC), institución da que foi director artístico xunto con Adriaan van Spanje e Anton Reijnders desde 1991 até 1999, ano en que se traslada como profesor ao Art Institute de Chicago.

Este repaso breve pola biografía viaxeira de Xavier Toubes é importante para entendermos a súa vinculación coa cerámica desde o punto de vista máis experimental e o seu compromiso coa educación e a rexeneración cultural. A súa é unha actividade que se desborda, porque aínda que é certo que nas súas múltiples empresas podemos entrever o home vinculado coa cultura desde unha perspectiva social —algo que ás veces o mantivo afastado dos circuitos artísticos máis convencionais—, non o é menos que opta por un tipo de práctica que en absoluto favorece a súa inclusión *normalizada* no sistema da arte xa que para algúns a cerámica está relegada á categoría de manualidade artesá. Así se explica a xa citada singularidade da súa figura no panorama da arte: como docente, como activista, como investigador, como organizador ou como dinamizador, as diferentes facetas do seu traballo levárono por rumbos moi diversos.

Todo isto bosquexa un desbordamento e unha desmesura para quen mira e trata de sintetizar o discurso estético de Toubes e reducilo a unha marca ou tarxeta operativa no sistema da arte. O seu traballo dilúe e desborda porque di demasiadas cousas e noméaaas coa complexa profundidade do inaprensible, do popular que afunde as súas raíces en antigos tempos escuros ou da imaxe poética que é capaz de remontarse incluso máis atrás. Dicíamos que o pensamento complexo se caracteriza por unha sorte de desbordamento da linguaxe que, no caso de Toubes, se traduce na tenaz resistencia da súa obra a ser interpretada. Dicíamos tamén que o artista constrúe dispositivos onde a experiencia persoal se mestura cunha determinación comunitaria reflectida en símbolos compartidos no amplo imaxinario social. Remarcamos que a súa actividade incorpora a construción de códigos lingüísticos que mostran elementos propios do popular ou do folclore relacionados coa cerámica e que ao mesmo tempo aluden a expresións poéticas dun sorprendente arcaísmo. Unha das principais dificultades do traballo de Toubes reside en que ese desbordamento, ese exceso e esa demasia non agochan un desexo de abranger a totalidade da experiencia, senón case de a disolver.

O significado do caos

Entre 1979 e 1982 o artista realiza diversas exposicións en diferentes galerías do grupo Sargadelos, unha empresa cultural coa cal o artista mantén lazos a través da figura de Isaac Díaz Pardo, tanto en Madrid como en Compostela. Nos traballos desta época Toubes dedícase a explorar as potencialidades do soporte cerámico que o afasta da eficacia de quen manexa un oficio, como pode verse no arcaísmo da serie *Guerreiros* de finais dos anos oitenta. Especialmente salientables son as esculturas agrupadas baixo o título *Exquisitos nómadas* (*Exquisitos nómades*) –tomado do seu admirado Wallace Stevens–, un conxunto múltiple de cabezas que tivo varias denominacións tales como *Namorados da lúa* (1996), *Para el Camarón* (1993) ou *Homedepot* (2002) en función de intereses contextuais de cada momento. Trátase de formas básicas globulares que fan referencia a unha cabeza con trazos caracte-

rizados por un esquematismo esencialista e manierista, unha rotundidade de enorme efecto dramático, un primitivismo magmático de raizame expresionista e unha serie de referencias populares ou folclóricas nas que resaltan as cores terrosas e as investigacións lumínicas.

A cabeza decapitada, tal e como podemos observar nas obras *Exquisitos nómadas 1 y 2* (1986), integradas na Colección CGAC, suxire a separación de intelecto e instinto. Desprendernos do mental e do obxectivo permítenos ver o caudal de instintos e impulsos; pero tamén pode significar a renuncia ao coñecemento. Para permitir unha realización emocional ou sensitiva parece necesario paralizar o intelecto, desprenderse da razón e consentir outras formas de percepción e até de vida. Renunciar á comprensión intelectual unilateral permite, en definitiva, atopar outras formas de realización máis próximas ao primitivismo de raizame expresionista e, sobre todo, moi próximas á comunicación coas tradicións populares.

As cabezas cortadas e colocadas hieraticamente sobre un pedestal supoñen unha afirmación da terra e das súas leis máis básicas. Pero Toubes veas máis como unha abstracción das paixóns e as imaxes que como referencias directas a unha tradición cultural concreta, veas máis como pulsións que dalgún xeito flotarán libremente durante máis de dous mil anos, chegando a unha tortuosa rúa de Londres ou de Holanda procedentes dos albores da cultura. Os ditos impulsos abstractos adquiren formas que podemos describir como iconas ou máscaras: fragmentos que recordan caras, aínda que tampouco demasiado, fraccións de masa que recordan fisionomías humanoides, anacos de presenzas inquietantes e mudas, anacos con formas pegañentas, fragmentos atacados e retorcidos de materia con narices, ollos, queixelos, meixelas e testas, aos que parece que se lles practicou unha especie de cirurxía plástica sen licenza médica.

Estas obras non só mostran que toda máscara exige un disfrace, senón que tamén reclaman un xesto moi definido, apaixonado, beireando a loucura. Require un xesto preciso e breve que queda diminuído no tempo cando a man se achega á materia para lle dar forma. As máscaras, así, provocan movementos e danzas lentos, que son inventados momentaneamente, executados no



inbre preciso do xesto e bautizados xusto despois do feito xestual consumado. Así imaxinamos o artista no seu taller, nas primeiras horas da mañá, a súa hora preferida para traballar. En cada caso, as máscaras afirman no instante preciso do xesto a inexistencia da linguaxe ou a existencia dunha linguaxe que ninguén sabe falar, pero que contén as únicas palabras capaces de formaren as escasas verdades que vale a pena coñecer. Estas imaxes son coma as letras ou as unidades da linguaxe ás que nos referíamos máis arriba, as que aínda manteñen a súa forma non obstante a irreconciliable desconexión cos feitos, as que aínda manteñen unha posibilidade de acción que o artista aproveita para contribuír a xerar linguaxe a pesar da complexidade que a ruptura entre esta e os feitos implica. Así, nomes sagrados, fórmulas herméticas e invocacións máxicas parecen desfilar polas bocas e os acenos impasibles dos seus *Exquisitos nómades*.

A través de cada unha das súas cabezas, Toubes produce linguaxe desconectada de toda ecuación significativa, o cal contribúe a unha indefinición formal cada vez maior. Os seus xestos pouco a pouco parecen máis e máis diminuídos, como se non alcanzasen a ser executados na súa totalidade, como se fosen realizados sen ser consumados, como se pouco a pouco a produción de linguaxe que supoñen puidese cambiar a faciana dos feitos. No inevitable período de descomposición, estas formas ideadas para transformaren o mundo repréganse sobre si mesmas e estalan. A forma, o que antes fora o mundo-histórico, convértese no seu propio suxeito e apodérase de si. A historia detense, a acción é substituída por unha inacabable serie de repeticións que con leves variacións se suceden en cada *exquisito nómade*. A medida que a forma se descompón —simbolicamente— ocorre o mesmo co mundo: convértese en algo estéril, inaccesible, sen valor, irreal.

A partir de fins dos anos setenta Toubes modelará regularmente cabezas de diferentes tamaños, con variadas pátinas, aínda que cunhas mesmas formas básicas globulares e uns ollos, nariz e boca esquemáticos que lles confiren un aire primitivista e esencialmente formal. Os vernices, pátinas, oxidacións e diferentes materiais e elementos propios da cerámica van do negro tizado de vermello ao branco, pasando polas tonalidades ocres escuras, até os alaranxados.

En 1979 tería lugar a súa primeira exposición con esta temática que se desenvolve de forma case obsesiva durante un decenio de produción artística. Volve unha e outra vez sobre estas hieráticas formas globulares que coas cabezas dos *Exquisitos nómadas* porque estas cabezas lle permiten dar fe da desconexión entre a linguaxe e o mundo e ao mesmo tempo encarnan a imposibilidade de representar o ser humano na súa totalidade. Sobre elas pende sempre un halo de baleiro, de perda, case de ausencia. Alleas ao tempo, estas cabezas case desprovistas de rostro e definitivamente sen expresión conforman unha visión da humanidade máis alá da razón e a lóxica, máis alá dos contextos culturais, máis alá do definible e do pensable.

Toubes emprega a cerámica como a técnica máis apropiada para representar un mundo de visións evanescentes onde se transgreden os límites físicos, se debuxan contornos precisos con trazos imprecisos, se confunden os trazos identificadores e se imprime unha pegada que representa a humanidade pero que, ao mesmo tempo, foi desposuída daqueles atributos que nos fan considerarnos humanos. A cerámica fai posible a vaguidade, porque sempre recorre ás mesmas formas globulares; a fluidez, porque o material é moi agradecido para realizar un tratamento impresionista, fresco, directo e case acuoso; as metamorfoses permanentes, grazas ás irisacións das pátinas, e incluso a presenza de pulsións transparentes, que evidencian a precariedade do humano a través da disolución da identidade e dos trazos do rostro.

A representación da cabeza ten unha profunda marca simbólica. Ese insistente camiño, que no seu traballo desa época sempre conduce ao rostro, débese entender como unha representación da colectividade. Trátase dun campo de efectos metafóricos, unha área sensitiva de presenza de inquietudes e conflitos. Contemplando eses rostros ou, mellor aínda, esas cabezas con rostros insinuados e esquemáticos, intuimos claramente unha reflexión devastadora sobre o humano e sobre o status da humanidade no gonzo entre dos séculos. Toubes sacrifica a personalidade individual, o *eu*, a singularidade e a vontade para deixar espazo a unha sorte de retrato colectivo. O rostro podería ser o lugar da personalidade ou da máscara, da autenticidade ou da simulación. É por excelencia o lugar onde aparecen trazos e manchas, trazos e características

que afirman ben a personalidade do *eu*, ben o que o *eu* queira aparentar. Tanto se o rostro é o que é como o que non é, tanto se é o *eu* como a ficción do *eu*, a cara é un instrumento comunicativo entre emisor e receptor. Pero no caso da obra de Toubes o rostro non é o dun emisor, senón a aquilatada estampa dun *eu* colectivo que non comunica nada máis alá da pegada da súa soa presenza. Xavier Toubes reflicte un mundo descoñecido e visionario da cabeza humana desde un punto de vista antropolóxico moi amplo. Ao se enfrontar ás cabezas o espectador verá xurdir figuras totémicas que nos pertencen a todos e todas como especie, como as aparicións abismais procedentes da noite dos tempos.

Desexos traducidos a xestos

Desde os inicios dos anos noventa o artista amplía os seus coñecementos sobre as diferentes técnicas cerámicas na súa etapa como director do EKWC. Neste centro o artista dispón de ferramentas e materiais de produción excepcionais que lle permiten centrarse en problemas estruturais, escultóricos e tecnolóxicos. Así, xorde unha ambiciosa serie de traballos que podemos considerar definitivamente escultóricos tanto polo seu porte como pola ambición con que son acometidos. Se ben a serie de cabezas aínda posuía reminiscencias do oficio a pesar do inquietante universo ao que aluden, nesta nova etapa dominan as representacións obxectuais e espaciais. Tal é o caso de *DuraMater* (1993), onde a investigación sobre a materia fai aflorar formas magmáticas e esenciais, ou en *Agua (Auga)* (1995), incorporada á Colección CGAC, en que a sinxeleza e rotundade formal deixan espazo a unha exquisitez delicada.

Trátase, como en case todo o traballo de Toubes, dun grupo de obras que posúen características comúns e comparten o título xenérico de *Médulas (Medulas)* e que se centra en formas que recordan a próteses ou estraños baleirados en porcelana branca. Como na serie *Exquisitos nómadas*, atopamos formas globulares que aluden vagamente ao corpo como campo referencial amplo e difuso, pero a *cabeza* empeza a ceder espazo a outras partes do corpo, a outros fragmentos, incluso a órganos internos como os de *Nucleario*

(1997), que recordan vagamente a vísceras ou membros dun corpo esnaquizado, anacos de algo que se dobra ou se retorce. As referencias corporais seguen estando presentes, é verdade, pero son menos obvias, menos identificables, máis fluídas e máis inquietantes polo seu poderoso aspecto. Esa relación co corpo ou con algunha das súas partes tamén pode se observar en *Augas* (1997), un conxunto de dúas pezas que pertence á Colección CGAC e resalta pola súa rotundidade e por unha presenza espacial até ese momento nunca conseguida polo artista.

O traballo de Toubes sempre tivo reminiscencias claras do expresionismo, posto que as súas obras se derivan da enerxía e do feito físico de traballar a materia, aínda que tamén foron sempre moi nítidas na súa volumetría, máis centradas na enerxía que lles dá cohesión que nas excentricidades expresivas. A espontaneidade, a visceralidade e o automatismo están presentes en todas as súas cerámicas, pero nas desta época as cotas de sensualidade son moito maiores. A ausencia de cores que acostuma caracterizar a produción destes anos fai que cada traballo teña unha sinxeleza formal cohesiva, con matices na multitude de marcas, irregularidades e rastros derivados do traballo coa cerámica, pero cun sinal medido de contención e suxeición que as dota de algo que vagamente podemos chamar erotismo. *Almacén* (1996), *Cheas* (1994-96) ou *Augas* son pezas realizadas entre 1993 e 1997 nas que experimenta coa monocromía e coa luz. A cor branca confírelles un carácter místico (Rebeca Pérez fala do paso do inmaterial ao material) que chega a conter a embriagadora fruición e o delicioso encanto que se adiviña entre eses fragmentos fluídos de órganos corporais.

Aínda que non pertencen a esta época do seu traballo, *Dust* (2002-07) ou *Polvo I, II y III (Po I, II, e III)* (2002), presentadas na Fundación Luís Seoane da Coruña en 2005, xéranse no mesmo contexto de produción cando Toubes volve ao EKWC como artista residente. Nelas o branco deixou espazo outra vez ás zurrichadas cromáticas, pero as referencias á delectación inquietante ou a un gozo en certa forma perverso son aínda máis evidentes. O desexo atopa unha especie de tradución nos xestos e as formas destas tres pezas arredor das cales aboia un fulgor de *vanitas* barroca. O título alude ao dobre sentido da palabra *polvo*, que se

refire ao conxunto de partículas sólidas, pequenas e disgregadas que aboia no aire e se deposita sobre os obxectos, pero tamén a un encontro sexual breve e intenso. Trátase de pezas rotundas, de grandes dimensións, en que o artista volve ao seu gusto pola cor, as irisacións, os brillos e os reflexos lumínicos de sempre, aínda que quizás dun modo máis violento e expresivo do que adoita ser habitual no seu traballo. Nestas tres pezas a reflexión de Rebeca Pérez cobra máis sentido que nunca porque en todas se pon de manifesto a metamorfose da inmaterialidade do desexo en materia a través da luz.

Nas obras de Toubes está sempre presente unha imaxe de vasteza que nos remite a unha concepción ampliada tanto da idea da paisaxe como do corpo nunha sorte de *fantasía panteísta*, en palabras de Teresa Barro. O corpo devén, así, metáfora de algo que o excede, que se fragmenta e cambia, que se retorce, que é fluído e que evoluciona. O po ou a auga, como exemplo do inaprensible e o infinito, están presentes tanto nas formas do seu traballo coma nos títulos do mesmo. Augas, nubes, medulas, formas que estalan até faceren desaparecer os límites concretos do recoñecible. Na súa obra de finais dos anos noventa a idea do espello é tamén bastante frecuente. Os reflexos ou os efectos relacionados coa auga estancada nos lagos ou contida nun recipiente aparecen na súa obra con forza. Trátase de superficies reflectantes ou cromaticamente hipnóticas en que o suxeito pode verse e ver cómo se descompón o *eu* ou a súa imaxe, esperando tanto interese como inquietude. Referímonos á serie *Feixes de luz* (1997), constituída por un conxunto de placas que deben ser entendidas menos como obxectos e máis como paisaxes nas cales desaparecen os límites concretos do visible e xorden as emocións. Tamén, neste apartado teríamos que incluír a obra *Field* (1996) mediante a cal o artista parece reafirmar que a súa concepción espacial non é en absoluto estática senón que nela todo está en movemento, en transformación e en descomposición lumínica.

Esta indefinición e esta incapacidade de categorización fan perigar a concepción unitaria da identidade e fan aínda máis complexo o coñecemento sensible do que o espectador observa nas súas obras. A personalidade fende e rompe coma as súas cerámicas, cheas de matices e marcas en que se recoñece unha actividade que resulta difícil identificar. O *eu* desdóbrase en varios *eu*, as irisacións,

brillos, reflexos e superficies espellantes amplían a continxencia do suxeito até extremos vertixinosos. A experiencia metafísica do ser expandido e case sen fronteiras fala da identidade, como podemos apreciar, por exemplo nas inquietantes *fotografías de escaparates* que compoñen a obra *OnGlass* (2005-07).

Pero esta disolución dos límites non supón de ningún xeito un desarraigamento. Toubes xa mantivo posicións en defensa da identidade cultural desde os inicios da súa traxectoria artística, aínda que esta transcórrese –como o bo nómade que é– en contacto con outras realidades e formas culturais. A perda do *eu* non é unha perda comparable á perda da identidade dun *non-lugar*. A *non-cultura* e a *non-identidade* non existen. *Tras dos agros* (2006) constitúe unha clara referencia local na medida en que representa a penetrante elocuencia da natureza e a paisaxe galaicas, poboadas de predios e minifundios. É a memoria dun lugar inserto nunha cultura específica que ten nomes diferenciados para minúsculas porcións de terreo ás que se liga non só unha propiedade senón tamén un patrimonio emocional. A través desta obra o artista afirma unha conexión cun topos cultural, vital e emocional, pero á vez excéde e mestúrao con referencias variadas dese *eu*, desa cultura e desa identidade que se expande até a *desidentificación*.

No deseño da exposición do CGAC artista e comisario non optaron por explicar lineal e cronoloxicamente a evolución da obra do artista coruñés, non optaron pola taxonomía tranquilizadora e redutora, optaron pola idea dun desprazamento a través de diversas topografías que definen os intereses estéticos de Xavier Toubes. Non sucumbiron á tiranía do tempo lineal. Decidiron proporlle ao visitante un camiño polo cal marchar, un traslado, un tránsito por diversas formas de éxodos, despoxamentos e contaminacións. A proposta expositiva é unha especie de viaxe, pero cun mapa, un plano, uns instrumentos de navegación e unhas marcas espaciais e temporais diferentes ás consensuadas. Ou sen elas.

A desintegración xusto no máis íntimo do proceso creativo

En relación coas obras de Toubes o observador é consciente de que establece relacións a medida que aprehende o obxecto desde diversas perspectivas,

nocións, posicións ou puntos de vista físicos e conceptuais baixo condicións variables de temperatura emocional e contexto lumínico-espacial. Así o espectador toma conciencia do infinito e do inesgotable do propio obxecto e, sobre todo, do que é posible experimentar perante el. Esta conciencia avívase aínda máis cando temos que admitir ante o seu traballo que algúns dos puntos de referencia cultural aos que habitualmente nos afixeron empezan a facer auga. Todo o que de tranquilizador podería ter a cultura desaparece no seu traballo, todo é propio e alleo, todo é identificable e á vez inaprensible, todo se desenvolve diante dos nosos ollos como fóra do tempo, como se os *Exquisitos nómades* non o tiveran ou como se as pezas *Médula* (1996) ou *Augas* seguisen evolucionando, aínda que cunha lentitude tal que non puidésemos percibir o movemento.

Tempo e espazo, as dúas categorías cartesianas sobre as que se cimenta o edificio do coñecemento, convértense en permeables, dúctiles e variables. Na obra de Toubes estas dimensións obedecen a regras diferentes das habituais, até o punto de todo se licuar e desintegrar. Comezábamos este texto afirmando que as palabras e as unidades da linguaxe non conteñen os feitos nin os explican, aínda que poden chegar a disolvelos. Toubes emprega a linguaxe para disolver a súa relación con fenómenos identificables, pero tamén os propios feitos e as súas dimensións. En mans do artista, o tempo e o espazo responden a unha vontade máis desintegradora que construtora.

Parafraseando de novo a Teresa Barro, con quen tantas experiencias compartiu o artista, Toubes sitúase nun mundo en que o espazo e o tempo non pertencen de todo ao momento presente, senón tamén ao pasado e ao futuro. Estas dimensións contraditorias do tempo que o artista sintetiza no seu traballo sitúano en conexión coa tradición e co imaxinario popular. Advertimos que nas súas obras hai atmosferas, espazos e formas en que o tempo parece deterse, fluír en condicións diferentes ás habituais ou incluso manterse á marxe. As categorías cartesianas na súa obra ceden espazo a outras realidades alleas ás ponderadas polo positivismo e máis próximas á epistemoloxía hermenéutica e ao coñecemento ideográfico.

Os correntos de esmaltes, as zurrichadas de pátinas, as saturacións anegrazadas e prateadas, a propia intensidade leitosa dalgunhas pezas, o mutis-

mo dos *Exquisitos nómades*, o ímpeto vigoroso no tratamento do material, as irisacións, a multiplicidade de matices, as irregularidades pictoricistas da superficie, os repentinos fulgores coloristas, as pátinas nacaradas, os lustres e pulimentos, a fugacidade impresionista dos reflexos, a indiscriminada mestura de tonalidades, as concepcións do volume definidas pola fluidez máis que pola rotundidade e un longo etcétera indican que as súas obras están apartadas do tempo nun sentido cartesiano.

Que as obras non pertencen ao tempo presente explica que a percepción se desligue del. A experiencia persiste no tempo, xa que a intensidade do traballo de Toubes e a imposibilidade de o catalogar con facilidade indúcenos a manter a percepción en estado de alerta, suspendéndoa indefinidamente. Ademais, o presentimento de infinito descansa nunha duración indefinida da experiencia perdida entre os miles de matices das pezas e entre a seriación dalgúns dos elementos que as compoñen, á vez que se mostra na infinita rede de posibilidades derivadas delas.

A preocupación polo tempo ou pola duración da experiencia é un dos *lugares conceptuais* desde os que se pode pensar e analizar a obra de Xavier Toubes, aínda que tamén merece a nosa atención a súa relación complexa cos conceptos do espazo. A descomposición e a explosión espacial que supón estar á marxe do tempo pódese observar nas pezas que o artista denomina *LimChi* (2005-07), formadas por multitude de pratos de porcelana de Limoges realizados na China e decorados por Toubes con cores prateadas que espellan sobre os fondos anegrazados revelando esta especie de tempo inaprensible. Estas referencias cromáticas e coloristas tráennos ecos da súa actividade pictórica, e evidencian a importancia que o artista lle concedeu á cor en case toda a súa obra. Pero o que nos parece salientable deste traballo é a multiplicación das pezas no espazo de forma que a fragmentación á que estamos aludindo se alía co carácter envolvente desta peza. Unha multiplicidade de trazos e zurrichadas tostados coexisten con tímidas aparicións de vermello e ocre que se multiplican como ecos na sucesión dunhas duascenas pezas que constitúen a obra titulada *Melodien* (2004-07). Trátase dunha serie con variacións infinitas de espellos que descompoñen tanto o espazo coma o *eu* que o contempla.



Polvo2, 2002

O conxunto dos traballos que o artista presenta nesta exposición péchase cunha das súas obras máis recentes, que consiste nunha serie de impresións dixitais pictoricistas que recorda a actividade fotográfica dos inicios da súa carreira. Trátase de grandes papeis en que ningunha forma é claramente perceptible e en que a multiplicación de detalles fai imposible a identificación formal. *Nube* (2007) é unha serie de dimensións considerables que se coloca ante o espectador de forma impositiva e na que este pode perderse, introducirse perceptivamente, somerxerse. A sensación perante este conxunto de impresións dixitais é de disolución corporal e perceptiva. As fotografías succédense como módulos no espazo. Non son entes permanentes senón continxencias rebordantes de si mesmas que se expanden preguiceiramente para explorar(se) e transformar(se) tanto o que as rodea como o que as constitúe, e aínda máis, aquilo que as relaciona co que as rodea.

Este carácter fortemente envolvente que presentan as súas últimas obras non só afecta ao espectador, que pode perderse na multiplicidade de matices, senón tamén ao artista. A entrega e intensidade do seu traballo teñen un reflexo directo no mergullo que supoñen as súas últimas series de traballos. A disolución positivista dos feitos e as realidades obxectivas abrándanse sen deixaren outra realidade que a da súa descomposición en matices, pátinas, fulgores e irisacións. As emulsións que ao principio da súa carreira servían para recubrir a forma achan aquí unha nova utilidade. A tintura parece atopar sentido en si mesma e na súa capacidade para xerar matices de intensidade tal que provocan o extravío dos sentidos. Son obras nas cales a suspensión sensorial é máis que evidente e nas cales os precipitados de materiais e reaccións químicas compoñen unha paisaxe de irisacións sen fin. O universo das fantasmagorías antropomórficas ou a fragmentación de corpos e órganos ceden aquí espazo á ambigua noción de *precipitado*. Por un lado este concepto alude a un corpo que foi arrebolado ou despedido desde certa altura; pero por outro a palabra refírese ao proceso químico polo cal se separa o líquido en que estaba disolta a materia e esta se pousa. O resultado da reacción química descrita é a acumulación e posterior sedimentación dunha substancia que funciona coma unha exsudación.

Aquí reside unha das claves do proceso creativo do artista, xa que este parece buscar en todo momento unha relación coa materia que modela e que é a base do seu traballo cos diferentes procesos cerámicos. A materia nas súas mans e grazas aos seus precisos xestos precipítase, ou sexa, atopa a expresión de si mesma. Co seu traballo Xavier Toubes fai que a materia se decante e se precipite, se pouse, se acumule e se sedimente cunha coherencia prístina. A materia é respectada até a conmoción en todo momento e nela somérxese o artista, que á súa vez invita os espectadores a se somerxeren. Despois de todo o dito, podemos concluír que Toubes non pode relacionarse soamente co material, senón que se encontra posuído por el.

Toubes, el gesto cercenado

Manuel Olveira

Si bien las palabras no pueden contener hechos, sí que pueden disolverlos. Las piezas de Xavier Toubes (A Coruña, 1947) son como interrogaciones que se quedan de pie en el escenario y recitan sílabas sin significado porque son conscientes de que a través de ellas no es posible ni recomponer ni explicar la experiencia de los hechos de los que éstas derivan. Por eso, porque las palabras o las unidades de cualquier tipo de lenguaje no pueden aprehender la fenomenología, como tampoco las obras de Toubes pueden hacerlo, la única opción que a ambas les queda es actuar mordazmente para disolver la dureza de los perfiles de los hechos y así devolverlos a la matriz originaria y profunda de la que tanto los hechos como las palabras provienen.

El *yo* siempre refleja la sociedad; por eso este *yo* incapaz representar la complejidad de los hechos oscila indeciso e irresoluto en el inabarcable y desbordado complejo discursivo y emotivo que es toda obra de arte. La duda, así, se convierte en nuestra vida. La duda y el escándalo, porque la primera es tan tremenda que sólo puede producir el galimatías o el griterío que conduce al segundo. La incertidumbre es al final tan insondable que llegamos a preguntarnos si puede el lenguaje expresar una duda tan profunda. Desde luego no es con la razón con lo que un artista como Xavier Toubes trata de enfrentar esa irresolución porque, precisamente, la razón positivista es incapaz de abarcar la complejidad y nos aboca a ese escándalo o, cuando menos, a esa parálisis que una duda tan insondable podría generar. Así pues, Toubes no opta por el saber del logos ni por la razón de la palabra. Con su obra no describe el mundo, lo disuelve para devolverlo al magma de la perplejidad.

La humanidad había generado dispositivos filosóficos para explicar el mundo con la intención de hacerlo aprehensible y hasta seguro. Pero la confianza en la capacidad de conocer, contener o describir fue cediendo de forma paulatina

a medida que esa legitimidad discursiva se mostraba inoperante ante todo aquello que se escapaba (y cada vez se escapaba más) de la percepción objetiva. El positivismo es un sistema epistemológico formulado a principios del siglo diecinueve por el pensador francés Auguste Comte y el filósofo y economista británico John Stuart Mill. Este nuevo modelo de pensamiento, que admite como única fuente de conocimiento la experiencia y rechaza las nociones a priori y los conceptos absolutos, aparece como una manera de legitimar el estudio científico-naturalista del ser humano, tanto individual como colectivamente. Según distintas versiones, la necesidad de acometer el estudio del ser humano desde un punto de vista científico surgió debido a la experiencia sin parangón que supuso la Revolución Francesa. Por primera vez, la humanidad se veía obligada a tratar a la sociedad y al individuo como problemas de estudio científico. Esta visión positivista y racional del mundo tiene como rasgo distintivo la defensa de un método de estudio basado en el modelo de las ciencias físico-naturales. En cuanto a su objetivo, el positivismo aspira a explicar causalmente los fenómenos por medio de leyes generales y universales, lo que lleva a considerar que la razón (conocida como razón instrumental) es sólo un medio para alcanzar otros fines. Por último, el positivismo propone una forma inductiva de conocimiento, creando leyes a partir de la observación de los hechos y del razonamiento lógico, y despreciando la formulación de teorías elaboradas a partir de principios apriorísticos.

Como reacción a la epistemología positivista surge, principalmente en Alemania, la epistemología hermenéutica que plantea tres grandes cuestiones de las que a su entender el positivismo no se ocupa convenientemente. En primer lugar, consideran que el método de las ciencias físico-naturales, aplicado por la epistemología positivista, resulta inadecuado para acometer el estudio de unos objetos (la sociedad, el hombre, la cultura) que poseen propiedades como la intencionalidad, la autorreflexividad o la creación de significado. En segundo lugar, la hermenéutica cuestiona las leyes generales y universales del positivismo ya que marginan aquellos elementos que no pueden ser generalizados. Así pues, algunos hermeneutas defienden un conocimiento ideográfico, más preciso pero menos generalizable. Finalmente, y esta sería la tercera gran cuestión, la hermenéutica plantea la necesidad de conocer las causas internas de los fenómenos,



Nube 0041, 2007

cuestión que se aleja de la explicación externa de los hechos que tanto interesa al positivismo. Así, en vez de buscar la explicación, los hermeneutas buscan la comprensión de los fenómenos.

En medio de este clima filosófico, en el que los debates sobre la razón desmontan muchas de las teorías que nos permitían conceptualizar la sociedad o la cultura, asistimos al resquebrajamiento de la seguridad y la confianza en la aptitud del arte como medio para comprender y explicar el mundo. Destrozando la fe en el genio, corroyendo la creencia de que Dios dotó al artista de poderes especiales y guió su mano hacia una revelación trascendental, el trabajo de muchos creadores en los años setenta —de cuya raíz Toubes indudablemente se alimenta— revela el proceso en virtud del cual la duda hace que esta concepción del mundo se desmorone. Nada volverá ya a su lugar. La duda surge, básicamente, de un impulso ético, de una crítica moral al estado de cosas en su momento histórico y ya nada volverá a su estado anterior, ni el arte ni el sistema que lo sustenta.

Tampoco han vuelto al lenguaje sus elementos constitutivos. Quienes protagonizaron esta crítica ética y esta renovación del panorama de la cultura se remontaron a sus orígenes puramente físicos. Salieron de la historia, fueron mas allá de la inevitable distancia que separa al ser humano consciente del mundo real, más allá de la definición hegeliana de alienación, de su definición de lo que significa ser humano. Hegel muestra la alienación como la distancia que separa a los seres humanos del mundo que ellos mismos construyen, insistiendo en que el reconocimiento de esa distancia es el principio de la conciencia. El lenguaje, ningún lenguaje, sea el de la filosofía o el del arte, volverá jamás a contener los hechos ni a explicarlos.

Debido a ello, las palabras y las unidades constitutivas de todo lenguaje están separadas de sus significados y nosotros somos incapaces tanto de encontrar los vínculos como de crearlos. La brecha entre la humanidad y su mundo inventado es limpia, como una incisión quirúrgica. Se trata de una grieta sin asideros y sin posibilidad de enhebrar la mínima ligazón. El relato de esta separación funda todas las religiones, es una vieja historia que ha dado lugar a todo tipo de justificaciones y que todavía está incompleta, porque en la separación

hay una mínima posibilidad de acción que puede llegar a ser efectiva: las palabras y las unidades del lenguaje se hacen pedazos cuando tratan de relacionarse con los hechos, aunque las letras mantienen su forma. En esas letras ha encontrado Toubes una vía para continuar trabajando con el lenguaje del arte asumiendo las complejidades, las fisuras y las distancias de un clima filosófico y sociológico caracterizado por el inconformismo y la desconfianza.

El afán del pensamiento inadaptado y dialéctico por decir demasiadas cosas al mismo tiempo provoca una especie de desbordamiento en el lenguaje. En el caso de Xavier Toubes, su obra ha alcanzado cotas tan elevadas de resistencia interpretativa que a menudo ha sido calificada de críptica y ensimismada o, por el contrario, de manualidad artesana sin trascendencia alguna. No obstante, conviene trazar una línea entre diferentes discursos con el fin de contextualizar el trabajo del artista dentro de un proyecto más amplio que engloba los debates sobre la distinción entre arte y artesanía, la marginalidad de la cerámica como soporte, la idiosincrasia cultural derivada de la actividad de Toubes como ceramista (su conexión con un sentido identitario basado en la tierra, lo vernáculo lo popular) e incluso las discusiones sobre las identificaciones culturales nacionales, en las cuales ciertas formas y prácticas parecen encontrar ecos románticos que en absoluto se corresponden con la realidad pero que, extraña y efectivamente, encuentran sustrato en la imagen poética de raigambre popular. Todas estas razones hacen de Xavier Toubes una figura singular dentro del panorama gallego.

Xavier Toubes construye dispositivos donde la experiencia personal se mezcla con la determinación de vivir en comunidad y de estar en comunicación con símbolos compartidos en el amplio imaginario social. Su actividad incorpora la construcción de códigos lingüísticos que muestran elementos propios de lo popular o del folclore relacionados con la cerámica y que, al mismo tiempo, aluden a expresiones culturales que están vinculadas con procesos de toma de conciencia y de difusión del conocimiento. No en vano la actividad docente y el compromiso del artista con la educación y la cultura son constantes en su trabajo, tal y como revela un somero repaso a su biografía.

Efectivamente, el artista estuvo desde muy temprano vinculado al activismo cultural y a la educación; de hecho, fueron sus actividades políticas en Galicia

las que motivaron su partida hacia Gran Bretaña. En los últimos años de la dictadura franquista se traslada a Londres donde trabaja en un banco hasta 1974 y donde funda junto con Teresa Barro, Fernando Pérez-Barreiro Noya, Manuel Fernández Gasaya e Carlos Durán, el Grupo de Trabajo Galego, un foro de reflexión independiente sobre la singularidad de Galicia en la capital británica. Desde allí publican una revista dirigida a los maestros gallegos, entendiendo que los educadores son esenciales para la regeneración cultural y social del país. Entre 1974 y 1977 estudia en el Goldsmiths' College de Londres y continúa su formación en los talleres de Winchcombe Pottery en Gloucestershire, donde entra en contacto con la cerámica desde el punto de vista de un artesano alfarero. En 1978, se traslada a Nueva York. A finales de los años setenta y principios de los ochenta realiza varias residencias en el Seminario de Estudios Cerámicos de Sargadelos. Durante esta etapa profundiza en su conocimiento del mundo de la cerámica y comienza a orillar su actividad primera como fotógrafo y pintor, aunque sigue combinando ambos medios hasta finales los ochenta. Su vinculación con el mundo de la docencia comienza con fuerza en 1983 en la Universidad de Carolina del Norte y en 1989 activa la creación del Europees Keramisch Werkcentrum (EKWC), institución de la que fue director artístico junto con Adriaan van Spanje y Anton Reijnders desde 1991 hasta 1999, año en que se traslada como profesor al Art Institute de Chicago.

Este repaso breve por la biografía viajera de Xavier Toubes es importante para entender su vinculación con la cerámica desde el punto de vista más experimental y su compromiso con la educación y la regeneración cultural. La suya es una actividad que se desborda, porque si bien es cierto que en sus múltiples empresas podemos entrever al hombre vinculado con la cultura desde una perspectiva social —algo que a veces lo ha mantenido alejado de los circuitos artísticos más convencionales—, no lo es menos que opta por un tipo de práctica que en absoluto favorece su inclusión *normalizada* en el sistema del arte ya que para algunos la cerámica está relegada a la categoría de manualidad artesana. Así se explica la ya citada singularidad de su figura en el panorama del arte: como docente, como activista, como investigador, como organizador o como dinamizador, las diferentes facetas de su trabajo le han llevado por derroteros muy diversos.



Augas, 1997

Todo esto bosqueja un desbordamiento y una desmesura para quien mira y trata de sintetizar el discurso estético de Toubes y reducirlo a una marca o tarjeta operativa en el sistema del arte. Su trabajo diluye y desborda porque dice demasiadas cosas y las nombra con la compleja profundidad de lo inaprensible, de lo popular que hunde sus raíces en antiguos tiempos oscuros o de la imagen poética que es capaz de remontarse incluso más atrás. Decíamos que el pensamiento complejo se caracteriza por una suerte de desbordamiento del lenguaje que, en el caso de Toubes, se traduce en la tenaz resistencia de su obra a ser interpretada. Decíamos también que el artista construye dispositivos donde la experiencia personal se mezcla con una determinación comunitaria reflejada en símbolos compartidos en el amplio imaginario social. Remarcamos que su actividad incorpora la construcción de códigos lingüísticos que muestran elementos propios de lo popular o del folclore relacionados con la cerámica y que al mismo tiempo aluden a expresiones poéticas de un sorprendente arcaísmo. Una de las principales dificultades del trabajo de Toubes reside en que ese desbordamiento, ese exceso y esa demasía no esconden un deseo de abarcar la totalidad de la experiencia, sino casi de disolverla.

El significado del caos

Entre 1979 y 1982 el artista realiza diversas exposiciones en diferentes galerías del grupo Sargadelos, una empresa cultural con la que el artista mantiene lazos a través de la figura de Isaac Díaz Pardo, tanto en Madrid como en Compostela. En los trabajos de esta época Toubes se dedica a explorar las potencialidades del soporte cerámico que le aleja de la eficacia de quien maneja un oficio, como puede verse en el arcaísmo de la serie *Guerreiros* de finales de los años ochenta. Especialmente reseñables son las esculturas agrupadas bajo el título *Exquisitos nómadas* —tomado de su admirado Wallace Stevens—, un conjunto múltiple de cabezas que ha tenido varias denominaciones tales como *Namorados da lúa* (1996), *Para el Camarón* (1993) o *Homedepot* (2002) en función de intereses contextuales de cada momento. Se trata de formas básicas globulares que hacen referencia a una cabeza con rasgos caracterizados por un esquematismo

esencialista y manierista, una rotundidad de enorme efecto dramático, un primitivismo magmático de raigambre expresionista y una serie de referencias populares o folclóricas en las que resaltan los colores terrosos y las investigaciones lumínicas.

La cabeza decapitada, tal y como podemos observar en las obras *Exquisitos nómadas 1 y 2* (1986), integradas en la Colección CGAC, sugiere la separación de intelecto e instinto. Desprendernos de lo mental y de lo objetivo nos permite ver el caudal de instintos e impulsos; pero también puede significar la renuncia al conocimiento. Para permitir una realización emocional o sensitiva parece necesario paralizar el intelecto, desasirse de la razón y consentir otras formas de percepción y hasta de vida. Renunciar a la comprensión intelectual unilateral permite, en definitiva, encontrar otras formas de realización más cercanas al primitivismo de raigambre expresionista y, sobre todo, muy próximas a la comunicación con las tradiciones populares.

Las cabezas cortadas y colocadas hieráticamente sobre un pedestal suponen una afirmación de la tierra y de sus leyes más básicas. Pero Toubes las ve más como una abstracción de las pasiones y las imágenes que como referencias directas a una tradición cultural concreta, las ve más como pulsiones que de algún modo habían flotado libremente durante más de dos mil años, llegando a una tortuosa calle de Londres o de Holanda procedentes de los albores de la cultura. Dichos impulsos abstractos adquieren formas que podemos describir como iconos o máscaras: fragmentos que recuerdan caras, aunque tampoco demasiado, fracciones de masa que recuerdan fisionomías humanoides, pedazos de presencias inquietantes y mudas, trozos con formas pegajosas, fragmentos atacados y retorcidos de materia con narices, ojos, barbillas, mejillas y frentes, a los que parece haberse practicado una especie de cirugía plástica sin licencia médica.

Estas obras no sólo muestran que toda máscara exige un disfraz, sino que también reclama un gesto muy definido, apasionado, bordeando la locura. Requiere un gesto preciso y breve que queda cercenado en el tiempo cuando la mano se acerca a la materia para darle forma. Las máscaras, así, provocan movimientos y danzas lentos, que son inventados momentáneamente, ejecutados en el instante preciso del gesto y bautizados justo después del hecho gestual

consumado. Así imaginamos al artista en su taller, a primeras horas de la mañana, su hora preferida para trabajar. En cada caso, las máscaras afirman en el instante preciso del gesto la inexistencia del lenguaje o la existencia de un lenguaje que nadie sabe hablar, pero que contiene las únicas palabras capaces de formar las escasas verdades que vale la pena conocer. Estas imágenes son como las letras o las unidades del lenguaje a las que nos referíamos más arriba, las que aún mantienen su forma no obstante la irreconciliable desconexión con los hechos, las que todavía mantienen una posibilidad de acción que el artista aprovecha para contribuir a generar lenguaje a pesar de la complejidad que la ruptura entre éste y los hechos implica. Así, nombres sagrados, fórmulas herméticas e invocaciones mágicas parecen desfilar por las bocas y las muecas impasibles de sus *Exquisitos nómadas*.

A través de cada una de sus cabezas, Toubes produce lenguaje desconectado de toda ecuación significativa, lo cual contribuye a una indefinición formal cada vez mayor. Sus gestos poco a poco parecen más y más cercenados, como si no alcanzasen a ser ejecutados en su totalidad, como si fuesen realizados sin ser consumados, como si poco a poco la producción de lenguaje que suponen pudiese cambiar la faz de los hechos. En el inevitable periodo de descomposición, estas formas ideadas para transformar el mundo se repliegan sobre sí mismas y estallan. La forma, lo que antes fuera el mundo-histórico, se convierte en su propio sujeto y se adueña de sí. La historia se detiene, la acción es reemplazada por una inacabable serie de repeticiones que con leves variaciones se suceden en cada *exquisito nómada*. A medida que la forma se descompone —simbólicamente— ocurre lo mismo con el mundo: se convierte en algo estéril, inaccesible, sin valor, irreal.

A partir de fines de los años setenta Toubes modelará regularmente cabezas de diferentes tamaños, con variadas pátinas, aunque con unas mismas formas básicas globulares y unos ojos, nariz y boca esquemáticos que les confieren un aire primitivista y esencialmente formal. Los barnices, pátinas, oxidaciones y diferentes materiales y elementos propios de la cerámica van del negro tiznado de rojo al blanco, pasando por las tonalidades ocre oscuras, hasta los anaranjados. En 1979 tendría lugar su primera exposición con esta temática que se desarrolla de forma casi obsesiva durante un decenio de producción artística. Vuelve una y

otra vez sobre estas hieráticas formas globulares que con las cabezas de los *Exquisitos nómadas* porque estas *cabezas* le permiten dar fe de la desconexión entre el lenguaje y el mundo y al mismo tiempo encarnan la imposibilidad de representar al ser humano en su totalidad. Sobre ellas se cierne siempre un halo de vacío, de pérdida, casi de ausencia. Ajenas al tiempo, estas cabezas casi desprovistas de rostro y definitivamente sin expresión conforman una visión de la humanidad más allá de la razón y la lógica, más allá de los contextos culturales, más allá de lo definible y lo previsible.

Toubes emplea la cerámica como la técnica más apropiada para representar un mundo de visiones evanescentes donde se transgreden los límites físicos, se dibujan contornos precisos con rasgos imprecisos, se confunden los rasgos identificadores y se imprime una huella que representa a la humanidad pero que, al mismo tiempo, ha sido desposeída de aquellos atributos que nos hacen considerarnos humanos. La cerámica hace posible la vaguedad, porque siempre recurre a las mismas formas globulares; la fluidez, porque el material es muy agradecido para realizar un tratamiento impresionista, fresco, directo y casi acuoso; las metamorfosis permanentes, gracias a las irisaciones de las pátinas, e incluso la presencia de pulsiones transparentes, que evidencian la precariedad de lo humano a través de la disolución de la identidad y de los rasgos del rostro.

La representación de la cabeza tiene una profunda impronta simbólica. Ese insistente camino, que en su trabajo de esa época siempre conduce al rostro, debe entenderse como una representación de la colectividad. Se trata de un campo de efectos metafóricos, un área sensitiva de presencia de inquietudes y conflictos. Contemplando esos rostros o, mejor aun, esas cabezas con rostros insinuados y esquemáticos, intuimos claramente una reflexión devastadora sobre lo humano y sobre el estatus de la humanidad en el gozne entre dos siglos.

Toubes sacrifica la personalidad individual, el *yo*, la singularidad y la voluntad para dejar espacio a una suerte de retrato colectivo. El rostro podría ser el lugar de la personalidad o de la máscara, de la autenticidad o de la simulación. Es por excelencia el lugar donde aparecen trazos y manchas, rasgos y características que afirman bien la personalidad del *yo*, bien lo que el *yo* quiera aparentar. Tanto si el rostro es lo que es como lo que no es, tanto si es el *yo* como la ficción del *yo*,



LimChi, 2005-2007 (detalle)

la cara es un instrumento comunicativo entre emisor y receptor. Pero en el caso de la obra de Toubes el rostro no es el de un emisor, sino la aquilatada estampa de un yo colectivo que no comunica nada más allá de la huella de su sola presencia.

Xavier Toubes refleja un mundo desconocido y visionario de la cabeza humana desde un punto de vista antropológico muy amplio. Al enfrentarse a las cabezas el espectador verá surgir figuras totémicas que nos pertenecen a todos y todas como especie, como las apariciones abismales procedentes de la noche de los tiempos.

Deseos traducidos a gestos

Desde los inicios de los años noventa el artista amplía sus conocimientos sobre las diferentes técnicas cerámicas en su etapa como director del EKWC. En este centro el artista dispone de herramientas y materiales de producción excepcionales que le permiten centrarse en problemas estructurales, escultóricos y tecnológicos. Así, surge una ambiciosa serie de trabajos que podemos considerar definitivamente escultóricos tanto por su porte como por la ambición con la que son acometidos. Si bien la serie de cabezas todavía poseía reminiscencias del oficio a pesar del inquietante universo al que aluden, en esta nueva etapa dominan las representaciones objetuales y espaciales. Tal es el caso de *DuraMater* (1993), donde la investigación sobre la materia hace aflorar formas magmáticas y esenciales, o en *Agua* (1995), incorporada a la Colección CGAC, en la que la sencillez y rotundidad formal dejan espacio a una exquisitez delicada.

Se trata, como en casi todo el trabajo de Toubes, de un grupo de obras que poseen características comunes y comparten el título genérico de *Médulas* y que se centra en formas que recuerdan a prótesis o extraños vaciados en porcelana blanca. Como en la serie *Exquisitos nómadas*, encontramos formas globulares que aluden vagamente al cuerpo como campo referencial amplio y difuso, pero la *cabeza* empieza a ceder espacio a otras partes del cuerpo, a otros fragmentos, incluso a órganos internos como los de *Nucleario* (1997), que recuerdan vagamente a vísceras o miembros de un cuerpo despedazado, trozos de algo que se dobla o se retuerce. Las referencias corporales siguen estando presentes, es

verdad, pero son menos obvias, menos identificables, más fluidas y más inquietantes por su poderoso aspecto. Esa relación con el cuerpo o con alguna de sus partes también puede observarse en *Augas* (1997), un conjunto de dos piezas que pertenece a la Colección CGAC y resalta por su rotundidad y por una presencia espacial hasta ese momento nunca conseguida por el artista.

El trabajo de Toubes siempre ha tenido reminiscencias claras del expresionismo, puesto que sus obras se derivan de la energía y del hecho físico de trabajar la materia, aunque también han sido siempre muy nítidas en su volumetría, más centradas en la energía que las cohesionan que en las excentricidades expresivas. La espontaneidad, la visceralidad y el automatismo están presentes en todas sus cerámicas, pero en las de esta época las cotas de sensualidad son mucho mayores. La ausencia de colores que suele caracterizar la producción de estos años hace que cada trabajo tenga una sencillez formal cohesiva, con matices en la multitud de marcas, irregularidades y rastros derivados del trabajo con la cerámica, pero con una impronta medida de contención y sujeción que las dota de algo que vagamente podemos llamar erotismo. *Almacén* (1996), *Cheas* (1994-96) o *Augas* son piezas realizadas entre 1993 y 1997 en las que experimenta con la monocromía y con la luz. El color blanco les confiere un carácter místico (Rebeca Pérez habla del paso de lo inmaterial a lo material) que llega a contener la embriagadora fruición y el delicioso encanto que se adivina entre esos fragmentos fluidos de órganos corporales.

Aunque no pertenecen a esta época de su trabajo, *Dust* (2002-07) o *Polvo I, II y III* (2002), presentadas en la Fundación Luis Seoane de A Coruña en 2005, se generan en el mismo contexto de producción cuando Toubes vuelve al EKWC como artista residente. En ellas el blanco ha dejado espacio otra vez a los chorretones cromáticos, pero las referencias a la delectación inquietante o a un goce en cierta forma perverso son aun más evidentes. El deseo encuentra una especie de traducción en los gestos y las formas de estas tres piezas alrededor de las cuales flota un fulgor de *vanitas* barroca. El título alude al doble sentido de la palabra *polvo*, que se refiere al conjunto de partículas sólidas, pequeñas y disgregadas que flota en el aire y se deposita sobre los objetos, pero también a un encuentro sexual breve e intenso. Se trata de piezas rotundas, de grandes dimensiones, en las que el artista vuelve a su gusto por el

color, las irisaciones, los brillos y los reflejos lumínicos de siempre, aunque quizás de un modo más violento y expresivo de lo que suele ser habitual en su trabajo. En estas tres piezas la reflexión de Rebeca Pérez cobra más sentido que nunca porque en todas se pone de manifiesto la metamorfosis de la inmaterialidad del deseo en materia a través de la luz.

En las obras de Toubes está siempre presente una imagen de vastedad que nos remite a una concepción ampliada tanto de la idea del paisaje como del cuerpo en una suerte de *ensoñación panteísta*, en palabras de Teresa Barro. El cuerpo deviene, así, metáfora de algo que lo excede, que se fragmenta y cambia, que se retuerce, que es fluido y que evoluciona. El polvo o el agua, como ejemplo de lo inaprensible y lo infinito, están presentes tanto en las formas de su trabajo como en los títulos del mismo. Aguas, nubes, médulas, formas que estallan hasta hacer desaparecer los límites concretos de lo reconocible. En su obra de finales de los años noventa la idea del espejo es también bastante frecuente. Los reflejos o los efectos relacionados con el agua estancada en los lagos o contenida en un recipiente aparecen en su obra con fuerza. Se trata de superficies reflectantes o cromáticamente hipnóticas en las que el sujeto puede verse y ver cómo se descompone *yo* o su imagen, despertando tanto interés como inquietud. Nos referimos a la serie *Feixes de luz* (1997), constituida por un conjunto de placas que deben ser entendidas menos como objetos y más como paisajes en los cuales desaparecen los límites concretos de lo visible y surgen las emociones. También, en este apartado habríamos de incluir la obra *Field* (1996) mediante la cual el artista parece reafirmar que su concepción espacial no es en absoluto estática sino que en ella todo está en movimiento, en transformación y en descomposición lumínica.

Esta indefinición y esta incapacidad de categorización hacen peligrar la concepción unitaria de la identidad y hacen todavía más complejo el conocimiento sensible de lo que el espectador observa en sus obras. La personalidad se resquebraja y se rompe como sus cerámicas, llenas de matices y marcas en las que se reconoce una actividad que resulta difícil identificar. El *yo* se desdobra en varios *yoes*, las irisaciones, brillos, reflejos y superficies espejeantes amplían la contingencia del sujeto hasta extremos vertiginosos. La experiencia metafísi-

ca del ser expandido y casi sin fronteras habla de la identidad, como podemos apreciar, por ejemplo en las inquietantes *fotografías de escaparates* que componen la obra *OnGlass* (2005-07).

Pero esta disolución de los límites no supone en modo alguno un desarraigo. Toubes ya mantuvo posiciones en defensa de la identidad cultural desde los inicios de su trayectoria artística, aunque ésta haya transcurrido —como el buen nómada que es— en contacto con otras realidades y formas culturales. La pérdida del *yo* no es una pérdida comparable a la pérdida de la identidad de un *no-lugar*. La *no-cultura* y la *no-identidad* no existen. *Tras dos agros* (2006) constituye una clara referencia local en la medida en que representa la penetrante elocuencia de la naturaleza y el paisaje galaico, poblado de fincas y minifundios. Es la memoria de un lugar inserto en una cultura específica que tiene nombres diferenciados para minúsculas porciones de terreno a las que se liga no sólo una propiedad sino también un patrimonio emocional. A través de esta obra el artista afirma una conexión con un topos cultural, vital y emocional, pero a la vez lo excede y lo mezcla con referencias variadas de ese *yo*, de esa cultura y de esa identidad que se expande hasta la *desidentificación*.

En el diseño de la exposición del CGAC artista y comisario no han optado por explicar lineal y cronológicamente la evolución de la obra del artista coruñés, no han optado por la taxonomía tranquilizadora y reductora, sino por la idea de un desplazamiento a través de diversas topografías que definen los intereses estéticos de Xavier Toubes. No han sucumbido a la tiranía del tiempo lineal. Han decidido proponer al visitante un camino por el que marchar, un traslado, un tránsito por diversas formas de éxodos, despojamientos y contaminaciones. La propuesta expositiva es una especie de viaje, pero con un mapa, un plano, unos instrumentos de navegación y unas marcas espaciales y temporales diferentes a las consensuadas. O sin ellas.

La desintegración justo en lo más íntimo del proceso creativo

En relación con las obras de Toubes el observador es consciente de que establece relaciones a medida que aprehende el objeto desde diversas perspectivas, nocio-



12-2004, 2004

nes, posiciones o puntos de vista físicos y conceptuales bajo condiciones variables de temperatura emocional y contexto lumínico-espacial. Así el espectador toma conciencia de la infinitud e inagotabilidad del propio objeto y, sobre todo, de lo que es posible experimentar ante él. Esta conciencia se aviva aun más cuando hemos de admitir ante su trabajo que algunos de los puntos de referencia cultural a los que habitualmente nos han acostumbrado empiezan a hacer aguas. Todo lo que de tranquilizador podría tener la cultura desaparece en su trabajo, todo es propio y ajeno, todo es identificable y a la vez inaprensible, todo se desarrolla ante nuestros ojos como fuera del tiempo, como si los *Exquisitos nómadas* no lo tuvieran o como si las piezas *Médula* (1996) o *Augas* siguiesen evolucionando, aunque con una lentitud tal que no pudiésemos percibir el movimiento.

Tiempo y espacio, las dos categorías cartesianas sobre las que se cimienta el edificio del conocimiento, se convierten en permeables, dúctiles y variables. En la obra de Toubes estas dimensiones obedecen a reglas diferentes de las habituales, hasta el punto de que todo se licua y se desintegra. Comenzábamos este texto afirmando que las palabras y las unidades del lenguaje no contienen los hechos ni los explican, aunque pueden llegar a disolverlos. Toubes emplea el lenguaje para disolver su relación con fenómenos identificables, pero también los propios hechos y sus dimensiones. En manos del artista, el tiempo y el espacio responden a una voluntad más desintegradora que constructora.

Parafraseando de nuevo a Teresa Barro, con quien tantas experiencias compartió el artista, Toubes se sitúa en un mundo en el que el espacio y el tiempo no pertenecen del todo al momento presente, sino también al pasado y al futuro. Estas dimensiones contradictorias del tiempo que el artista sintetiza en su trabajo lo sitúan en conexión con la tradición y con el imaginario popular. Advertimos que en sus obras hay atmósferas, espacios y formas en las que el tiempo parece detenerse, fluir en condiciones diferentes a las habituales o incluso mantenerse al margen. Las categorías cartesianas en su obra ceden espacio a otras realidades ajenas a las ponderadas por el positivismo y más cercanas a la epistemología hermenéutica y al conocimiento ideográfico.

Los corrimientos de esmaltes, los chorretones de pátinas, las saturaciones negruzcas y plateadas, la propia intensidad lechosa de algunas piezas, el mutismo

de los *Exquisitos nómadas*, el ímpetu vigoroso en el tratamiento del material, las irisaciones, la multiplicidad de matices, las irregularidades pictoricistas de la superficie, los repentinos fulgores coloristas, las pátinas nacaradas, los lustres y pulimentos, la fugacidad impresionista de los reflejos, la indiscriminada mezcla de tonalidades, las concepciones del volumen definidas por la fluidez más que por la rotundidad y un largo etcétera indican que sus obras están apartadas del tiempo en un sentido cartesiano.

Que las obras no pertenezca al tiempo presente explica que la percepción se desligue de él. La experiencia persiste en el tiempo, ya que la intensidad del trabajo de Toubes y la imposibilidad de catalogarlo con facilidad nos inducen a mantener la percepción en estado de alerta, suspendiéndola indefinidamente. Además, el presentimiento de infinitud descansa en una duración indefinida de la experiencia perdida entre los miles de matices de las piezas y entre la seriación de algunos de los elementos que las componen, a la vez que se muestra en la infinita red de posibilidades derivadas de ellas.

La preocupación por el tiempo o por la duración de la experiencia es uno de los *lugares conceptuales* desde los que se puede pensar y analizar la obra de Xavier Toubes, aunque también merece nuestra atención su relación compleja con los conceptos del espacio. La descomposición y la explosión espacial que supone estar al margen del tiempo se puede observar en las piezas que el artista denomina *LimChi* (2005-07), formadas por multitud de platos de porcelana de Limoges realizados en China y decorados por Toubes con colores plateados que espejean sobre los fondos negruzcos revelando esta especie de tiempo inaprensible. Estas referencias cromáticas y coloristas nos traen ecos de su actividad pictórica, evidenciando la importancia que el artista ha concedido al color en casi toda su obra. Pero lo que nos parece remarcable de este trabajo es la multiplicación de las piezas en el espacio de forma que la fragmentación a la que estamos aludiendo se alía con el carácter envolvente de esta pieza. Una multiplicidad de trazos y chorretones tostados coexisten con tímidas apariciones de rojos y ocre que se multiplican como ecos en la sucesión de unas doscientas piezas que constituyen la obra titulada *Melodien* (2004-07). Se trata de una serie con variaciones infinitas de espejos que descomponen tanto el espacio como el yo que lo contempla.

El conjunto de los trabajos que el artista presenta en esta exposición se cierra con una de sus obras más recientes, que consiste en una serie de impresiones digitales pictoricistas que recuerda la actividad fotográfica de los inicios de su carrera. Se trata de grandes papeles en los que ninguna forma es claramente perceptible y en los que la multiplicación de detalles hace imposible la identificación formal. *Nube* (2007) es una serie de dimensiones considerables que se coloca ante el espectador de forma impositiva y en la que éste puede perderse, introducirse perceptivamente, sumergirse. La sensación ante este conjunto de impresiones digitales es de disolución corporal y perceptiva. Las fotografías se suceden como módulos en el espacio. No son entes permanentes sino contingencias rebosantes de sí mismas que se expanden perezosamente para explorar(se) y transformar(se) tanto lo que las rodea como lo que las constituye, y aun más, aquello que las relaciona con lo que las rodea.

Este carácter fuertemente envolvente que presentan sus últimas obras no sólo afecta al espectador, que puede perderse en la multiplicidad de matices, sino también al artista. La entrega e intensidad de su trabajo tienen un reflejo directo en la zambullida que suponen sus últimas series de trabajos. La disolución positivista de los hechos y las realidades objetivas se reblandecen sin dejar otra realidad que la de su descomposición en matices, pátinas, fulgores e irisaciones. Las emulsiones que al principio de su carrera servían para recubrir la forma encuentran aquí una nueva utilidad. La tintura parece encontrar sentido en sí misma y en su capacidad para generar matices de intensidad tal que provocan el extravío de los sentidos. Son obras en las que la suspensión sensorial es más que evidente y en las que los precipitados de materiales y reacciones químicas componen un paisaje de irisaciones sin fin. El universo de las fantasmagorías antropomórficas o la fragmentación de cuerpos y órganos ceden aquí espacio a la ambigua noción de *precipitado*. Por un lado este concepto alude a un cuerpo que ha sido arrojado o despedido desde cierta altura; pero por otro la palabra se refiere al proceso químico por el cual se separa el líquido en el que estaba disuelta la materia y ésta se posa. El resultado de la reacción química descrita es la acumulación y posterior sedimentación de una sustancia que funciona como una exudación.

Aquí reside una de las claves del proceso creativo del artista, ya que éste parece buscar en todo momento una relación con la materia que modela y que es la base de su trabajo con los diferentes procesos cerámicos. La materia en sus manos y gracias a sus precisos gestos se precipita, o sea, encuentra la expresión de sí misma. Con su trabajo Xavier Toubes hace que la materia se decante y se precipite, se pose, se acumule y se sedimente con una coherencia prístina. La materia es respetada hasta la conmoción en todo momento y en ella se sumerge el artista, que a su vez invita a sumergirse a los espectadores. Después de todo lo dicho, podemos concluir que Toubes no puede relacionarse solamente con el material, sino que se encuentra poseído por él.

Toubes, el gesto cercenado

Manuel Olveira

Si bien las palabras no pueden contener hechos, sí que pueden disolverlos. Las piezas de Xavier Toubes (A Coruña, 1947) son como interrogaciones que se quedan de pie en el escenario y recitan sílabas sin significado porque son conscientes de que a través de ellas no es posible ni recomponer ni explicar la experiencia de los hechos de los que éstas derivan. Por eso, porque las palabras o las unidades de cualquier tipo de lenguaje no pueden aprehender la fenomenología, como tampoco las obras de Toubes pueden hacerlo, la única opción que a ambas les queda es actuar mordazmente para disolver la dureza de los perfiles de los hechos y así devolverlos a la matriz originaria y profunda de la que tanto los hechos como las palabras provienen.

El *yo* siempre refleja la sociedad; por eso este *yo* incapaz representar la complejidad de los hechos oscila indeciso e irresoluto en el inabarcable y desbordado complejo discursivo y emotivo que es toda obra de arte. La duda, así, se convierte en nuestra vida. La duda y el escándalo, porque la primera es tan tremenda que sólo puede producir el galimatías o el griterío que conduce al segundo. La incertidumbre es al final tan insondable que llegamos a preguntarnos si puede el lenguaje expresar una duda tan profunda. Desde luego no es con la razón con lo que un artista como Xavier Toubes trata de enfrentar esa irresolución porque, precisamente, la razón positivista es incapaz de abarcar la complejidad y nos aboca a ese escándalo o, cuando menos, a esa parálisis que una duda tan insondable podría generar. Así pues, Toubes no opta por el saber del logos ni por la razón de la palabra. Con su obra no describe el mundo, lo disuelve para devolverlo al magma de la perplejidad.

La humanidad había generado dispositivos filosóficos para explicar el mundo con la intención de hacerlo aprehensible y hasta seguro. Pero la confianza en la capacidad de conocer, contener o describir fue cediendo de forma paulatina

a medida que esa legitimidad discursiva se mostraba inoperante ante todo aquello que se escapaba (y cada vez se escapaba más) de la percepción objetiva. El positivismo es un sistema epistemológico formulado a principios del siglo diecinueve por el pensador francés Auguste Comte y el filósofo y economista británico John Stuart Mill. Este nuevo modelo de pensamiento, que admite como única fuente de conocimiento la experiencia y rechaza las nociones a priori y los conceptos absolutos, aparece como una manera de legitimar el estudio científico-naturalista del ser humano, tanto individual como colectivamente. Según distintas versiones, la necesidad de acometer el estudio del ser humano desde un punto de vista científico surgió debido a la experiencia sin parangón que supuso la Revolución Francesa. Por primera vez, la humanidad se veía obligada a tratar a la sociedad y al individuo como problemas de estudio científico. Esta visión positivista y racional del mundo tiene como rasgo distintivo la defensa de un método de estudio basado en el modelo de las ciencias físico-naturales. En cuanto a su objetivo, el positivismo aspira a explicar causalmente los fenómenos por medio de leyes generales y universales, lo que lleva a considerar que la razón (conocida como razón instrumental) es sólo un medio para alcanzar otros fines. Por último, el positivismo propone una forma inductiva de conocimiento, creando leyes a partir de la observación de los hechos y del razonamiento lógico, y despreciando la formulación de teorías elaboradas a partir de principios apriorísticos.

Como reacción a la epistemología positivista surge, principalmente en Alemania, la epistemología hermenéutica que plantea tres grandes cuestiones de las que a su entender el positivismo no se ocupa convenientemente. En primer lugar, consideran que el método de las ciencias físico-naturales, aplicado por la epistemología positivista, resulta inadecuado para acometer el estudio de unos objetos (la sociedad, el hombre, la cultura) que poseen propiedades como la intencionalidad, la autorreflexividad o la creación de significado. En segundo lugar, la hermenéutica cuestiona las leyes generales y universales del positivismo ya que marginan aquellos elementos que no pueden ser generalizados. Así pues, algunos hermeneutas defienden un conocimiento ideográfico, más preciso pero menos generalizable. Finalmente, y esta sería la tercera gran cuestión, la hermenéutica plantea la necesidad de conocer las causas internas de los fenómenos,

cuestión que se aleja de la explicación externa de los hechos que tanto interesa al positivismo. Así, en vez de buscar la explicación, los hermeneutas buscan la comprensión de los fenómenos.

En medio de este clima filosófico, en el que los debates sobre la razón desmontan muchas de las teorías que nos permitían conceptualizar la sociedad o la cultura, asistimos al resquebrajamiento de la seguridad y la confianza en la aptitud del arte como medio para comprender y explicar el mundo. Destrozando la fe en el genio, corroyendo la creencia de que Dios dotó al artista de poderes especiales y guió su mano hacia una revelación trascendental, el trabajo de muchos creadores en los años setenta —de cuya raíz Toubes indudablemente se alimenta— revela el proceso en virtud del cual la duda hace que esta concepción del mundo se desmorone. Nada volverá ya a su lugar. La duda surge, básicamente, de un impulso ético, de una crítica moral al estado de cosas en su momento histórico y ya nada volverá a su estado anterior, ni el arte ni el sistema que lo sustenta.

Tampoco han vuelto al lenguaje sus elementos constitutivos. Quienes protagonizaron esta crítica ética y esta renovación del panorama de la cultura se remontaron a sus orígenes puramente físicos. Salieron de la historia, fueron mas allá de la inevitable distancia que separa al ser humano consciente del mundo real, más allá de la definición hegeliana de alienación, de su definición de lo que significa ser humano. Hegel muestra la alienación como la distancia que separa a los seres humanos del mundo que ellos mismos construyen, insistiendo en que el reconocimiento de esa distancia es el principio de la conciencia. El lenguaje, ningún lenguaje, sea el de la filosofía o el del arte, volverá jamás a contener los hechos ni a explicarlos.

Debido a ello, las palabras y las unidades constitutivas de todo lenguaje están separadas de sus significados y nosotros somos incapaces tanto de encontrar los vínculos como de crearlos. La brecha entre la humanidad y su mundo inventado es limpia, como una incisión quirúrgica. Se trata de una grieta sin asideros y sin posibilidad de enhebrar la mínima ligazón. El relato de esta separación funda todas las religiones, es una vieja historia que ha dado lugar a todo tipo de justificaciones y que todavía está incompleta, porque en la separación

hay una mínima posibilidad de acción que puede llegar a ser efectiva: las palabras y las unidades del lenguaje se hacen pedazos cuando tratan de relacionarse con los hechos, aunque las letras mantienen su forma. En esas letras ha encontrado Toubes una vía para continuar trabajando con el lenguaje del arte asumiendo las complejidades, las fisuras y las distancias de un clima filosófico y sociológico caracterizado por el inconformismo y la desconfianza.

El afán del pensamiento inadaptado y dialéctico por decir demasiadas cosas al mismo tiempo provoca una especie de desbordamiento en el lenguaje. En el caso de Xavier Toubes, su obra ha alcanzado cotas tan elevadas de resistencia interpretativa que a menudo ha sido calificada de críptica y ensimismada o, por el contrario, de manualidad artesana sin trascendencia alguna. No obstante, conviene trazar una línea entre diferentes discursos con el fin de contextualizar el trabajo del artista dentro de un proyecto más amplio que engloba los debates sobre la distinción entre arte y artesanía, la marginalidad de la cerámica como soporte, la idiosincrasia cultural derivada de la actividad de Toubes como ceramista (su conexión con un sentido identitario basado en la tierra, lo vernáculo lo popular) e incluso las discusiones sobre las identificaciones culturales nacionales, en las cuales ciertas formas y prácticas parecen encontrar ecos románticos que en absoluto se corresponden con la realidad pero que, extraña y efectivamente, encuentran sustrato en la imagen poética de raigambre popular. Todas estas razones hacen de Xavier Toubes una figura singular dentro del panorama gallego.

Xavier Toubes construye dispositivos donde la experiencia personal se mezcla con la determinación de vivir en comunidad y de estar en comunicación con símbolos compartidos en el amplio imaginario social. Su actividad incorpora la construcción de códigos lingüísticos que muestran elementos propios de lo popular o del folclore relacionados con la cerámica y que, al mismo tiempo, aluden a expresiones culturales que están vinculadas con procesos de toma de conciencia y de difusión del conocimiento. No en vano la actividad docente y el compromiso del artista con la educación y la cultura son constantes en su trabajo, tal y como revela un somero repaso a su biografía.

Efectivamente, el artista estuvo desde muy temprano vinculado al activismo



Sargadelos, anduriña, 1979

cultural y a la educación; de hecho, fueron sus actividades políticas en Galicia las que motivaron su partida hacia Gran Bretaña. En los últimos años de la dictadura franquista se traslada a Londres donde trabaja en un banco hasta 1974 y donde funda junto con Teresa Barro, Fernando Pérez-Barreiro Noya, Manuel Fernández Gasaya e Carlos Durán, el Grupo de Tráballo Galego, un foro de reflexión independiente sobre la singularidad de Galicia en la capital británica. Desde allí publican una revista dirigida a los maestros gallegos, entendiendo que los educadores son esenciales para la regeneración cultural y social del país. Entre 1974 y 1977 estudia en el Goldsmiths' College de Londres y continúa su formación en los talleres de Winchcombe Pottery en Gloucestershire, donde entra en contacto con la cerámica desde el punto de vista de un artesano alfarero. En 1978, se traslada a Nueva York. A finales de los años setenta y principios de los ochenta realiza varias residencias en el Seminario de Estudos Cerámicos de Sargadelos. Durante esta etapa profundiza en su conocimiento del mundo de la cerámica y comienza a orillar su actividad primera como fotógrafo y pintor, aunque sigue combinando ambos medios hasta finales los ochenta. Su vinculación con el mundo de la docencia comienza con fuerza en 1983 en la Universidad de Carolina del Norte y en 1989 activa la creación del Europees Keramisch Werkcentrum (EKWC), institución de la que fue director artístico junto con Adriaan van Spanje y Anton Reijnders desde 1991 hasta 1999, año en que se traslada como profesor al Art Institute de Chicago.

Este repaso breve por la biografía viajera de Xavier Toubes es importante para entender su vinculación con la cerámica desde el punto de vista más experimental y su compromiso con la educación y la regeneración cultural. La suya es una actividad que se desborda, porque si bien es cierto que en sus múltiples empresas podemos entrever al hombre vinculado con la cultura desde una perspectiva social —algo que a veces lo ha mantenido alejado de los circuitos artísticos más convencionales—, no lo es menos que opta por un tipo de práctica que en absoluto favorece su inclusión *normalizada* en el sistema del arte ya que para algunos la cerámica está relegada a la categoría de manualidad artesana. Así se explica la ya citada singularidad de su figura en el panorama del arte: como docente, como activista, como investigador, como organizador o como

dinamizador, las diferentes facetas de su trabajo le han llevado por derroteros muy diversos.

Todo esto bosqueja un desbordamiento y una desmesura para quien mira y trata de sintetizar el discurso estético de Toubes y reducirlo a una marca o tarjeta operativa en el sistema del arte. Su trabajo diluye y desborda porque dice demasiadas cosas y las nombra con la compleja profundidad de lo inaprensible, de lo popular que hunde sus raíces en antiguos tiempos oscuros o de la imagen poética que es capaz de remontarse incluso más atrás. Decíamos que el pensamiento complejo se caracteriza por una suerte de desbordamiento del lenguaje que, en el caso de Toubes, se traduce en la tenaz resistencia de su obra a ser interpretada. Decíamos también que el artista construye dispositivos donde la experiencia personal se mezcla con una determinación comunitaria reflejada en símbolos compartidos en el amplio imaginario social. Remarcamos que su actividad incorpora la construcción de códigos lingüísticos que muestran elementos propios de lo popular o del folclore relacionados con la cerámica y que al mismo tiempo aluden a expresiones poéticas de un sorprendente arcaísmo. Una de las principales dificultades del trabajo de Toubes reside en que ese desbordamiento, ese exceso y esa demasía no esconden un deseo de abarcar la totalidad de la experiencia, sino casi de disolverla.

El significado del caos

Entre 1979 y 1982 el artista realiza diversas exposiciones en diferentes galerías del grupo Sargadelos, una empresa cultural con la que el artista mantiene lazos a través de la figura de Isaac Díaz Pardo, tanto en Madrid como en Compostela. En los trabajos de esta época Toubes se dedica a explorar las potencialidades del soporte cerámico que le aleja de la eficacia de quien maneja un oficio, como puede verse en el arcaísmo de la serie *Guerreiros* de finales de los años ochenta. Especialmente reseñables son las esculturas agrupadas bajo el título *Exquisitos nómadas* —tomado de su admirado Wallace Stevens—, un conjunto múltiple de cabezas que ha tenido varias denominaciones tales como *Namorados da lúa* (1996), *Para el Camarón* (1993) o *Homedepot* (2002) en función de intereses

contextuales de cada momento. Se trata de formas básicas globulares que hacen referencia a una cabeza con rasgos caracterizados por un esquematismo esencialista y manierista, una rotundidad de enorme efecto dramático, un primitivismo magmático de raigambre expresionista y una serie de referencias populares o folclóricas en las que resaltan los colores terrosos y las investigaciones lumínicas.

La cabeza decapitada, tal y como podemos observar en las obras *Exquisitos nómadas 1 y 2* (1986), integradas en la Colección CGAC, sugiere la separación de intelecto e instinto. Desprendernos de lo mental y de lo objetivo nos permite ver el caudal de instintos e impulsos; pero también puede significar la renuncia al conocimiento. Para permitir una realización emocional o sensitiva parece necesario paralizar el intelecto, desasirse de la razón y consentir otras formas de percepción y hasta de vida. Renunciar a la comprensión intelectual unilateral permite, en definitiva, encontrar otras formas de realización más cercanas al primitivismo de raigambre expresionista y, sobre todo, muy próximas a la comunicación con las tradiciones populares.

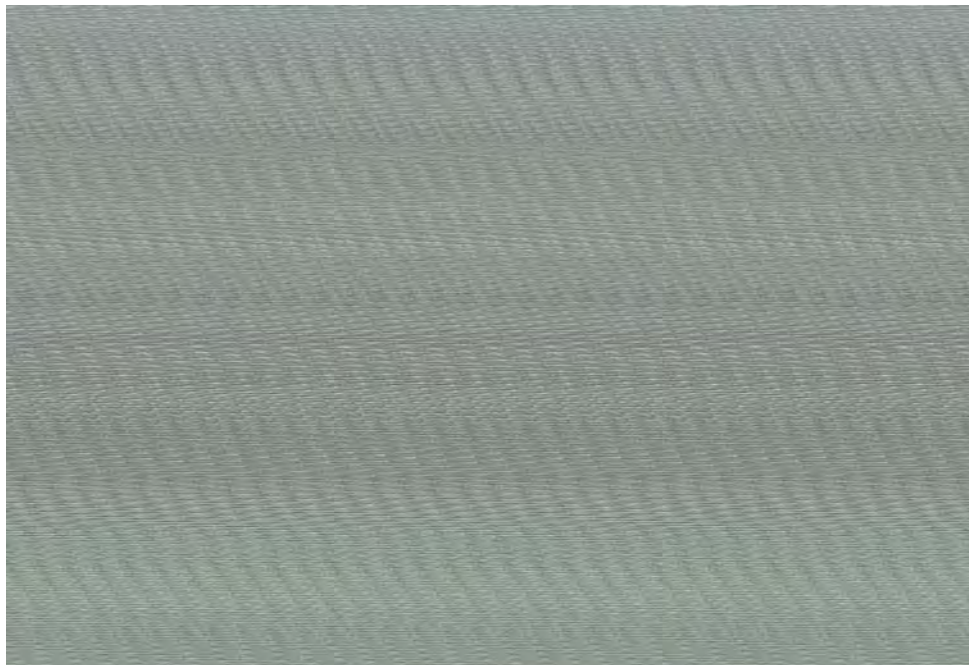
Las cabezas cortadas y colocadas hieráticamente sobre un pedestal suponen una afirmación de la tierra y de sus leyes más básicas. Pero Toubes las ve más como una abstracción de las pasiones y las imágenes que como referencias directas a una tradición cultural concreta, las ve más como pulsiones que de algún modo habían flotado libremente durante más de dos mil años, llegando a una tortuosa calle de Londres o de Holanda procedentes de los albores de la cultura. Dichos impulsos abstractos adquieren formas que podemos describir como iconos o máscaras: fragmentos que recuerdan caras, aunque tampoco demasiado, fracciones de masa que recuerdan fisionomías humanoides, pedazos de presencias inquietantes y mudas, trozos con formas pegajosas, fragmentos atacados y retorcidos de materia con narices, ojos, barbillas, mejillas y frentes, a los que parece haberse practicado una especie de cirugía plástica sin licencia médica.

Estas obras no sólo muestran que toda máscara exige un disfraz, sino que también reclama un gesto muy definido, apasionado, bordeando la locura. Requiere un gesto preciso y breve que queda cercenado en el tiempo cuando la mano se acerca a la materia para darle forma. Las máscaras, así, provocan

movimientos y danzas lentos, que son inventados momentáneamente, ejecutados en el instante preciso del gesto y bautizados justo después del hecho gestual consumado. Así imaginamos al artista en su taller, a primeras horas de la mañana, su hora preferida para trabajar. En cada caso, las máscaras afirman en el instante preciso del gesto la inexistencia del lenguaje o la existencia de un lenguaje que nadie sabe hablar, pero que contiene las únicas palabras capaces de formar las escasas verdades que vale la pena conocer. Estas imágenes son como las letras o las unidades del lenguaje a las que nos referíamos más arriba, las que aún mantienen su forma no obstante la irreconciliable desconexión con los hechos, las que todavía mantienen una posibilidad de acción que el artista aprovecha para contribuir a generar lenguaje a pesar de la complejidad que la ruptura entre éste y los hechos implica. Así, nombres sagrados, fórmulas herméticas e invocaciones mágicas parecen desfilar por las bocas y las muecas impasibles de sus *Exquisitos nómadas*.

A través de cada una de sus cabezas, Toubes produce lenguaje desconectado de toda ecuación significativa, lo cual contribuye a una indefinición formal cada vez mayor. Sus gestos poco a poco parecen más y más cercenados, como si no alcanzasen a ser ejecutados en su totalidad, como si fuesen realizados sin ser consumados, como si poco a poco la producción de lenguaje que suponen pudiese cambiar la faz de los hechos. En el inevitable periodo de descomposición, estas formas ideadas para transformar el mundo se repliegan sobre sí mismas y estallan. La forma, lo que antes fuera el mundo-histórico, se convierte en su propio sujeto y se adueña de sí. La historia se detiene, la acción es reemplazada por una inacabable serie de repeticiones que con leves variaciones se suceden en cada *exquisito nómada*. A medida que la forma se descompone —simbólicamente— ocurre lo mismo con el mundo: se convierte en algo estéril, inaccesible, sin valor, irreal.

A partir de fines de los años setenta Toubes modelará regularmente cabezas de diferentes tamaños, con variadas pátinas, aunque con unas mismas formas básicas globulares y unos ojos, nariz y boca esquemáticos que les confieren un aire primitivista y esencialmente formal. Los barnices, pátinas, oxidaciones y diferentes materiales y elementos propios de la cerámica van del negro tiznado de rojo al blanco, pasando por las tonalidades ocre oscuras, hasta los anaranjados.



O Corpiño, 1980

En 1979 tendría lugar su primera exposición con esta temática que se desarrolla de forma casi obsesiva durante un decenio de producción artística. Vuelve una y otra vez sobre estas hieráticas formas globulares que con las cabezas de los *Exquisitos nómadas* porque estas *cabezas* le permiten dar fe de la desconexión entre el lenguaje y el mundo y al mismo tiempo encarnan la imposibilidad de representar al ser humano en su totalidad. Sobre ellas se cierne siempre un halo de vacío, de pérdida, casi de ausencia. Ajenas al tiempo, estas cabezas casi desprovistas de rostro y definitivamente sin expresión conforman una visión de la humanidad más allá de la razón y la lógica, más allá de los contextos culturales, más allá de lo definible y lo previsible.

Toubes emplea la cerámica como la técnica más apropiada para representar un mundo de visiones evanescentes donde se transgreden los límites físicos, se dibujan contornos precisos con rasgos imprecisos, se confunden los rasgos identificadores y se imprime una huella que representa a la humanidad pero que, al mismo tiempo, ha sido desposeída de aquellos atributos que nos hacen considerarnos humanos. La cerámica hace posible la vaguedad, porque siempre recurre a las mismas formas globulares; la fluidez, porque el material es muy agradecido para realizar un tratamiento impresionista, fresco, directo y casi acuoso; las metamorfosis permanentes, gracias a las irisaciones de las pátinas, e incluso la presencia de pulsiones transparentes, que evidencian la precariedad de lo humano a través de la disolución de la identidad y de los rasgos del rostro.

La representación de la cabeza tiene una profunda impronta simbólica. Ese insistente camino, que en su trabajo de esa época siempre conduce al rostro, debe entenderse como una representación de la colectividad. Se trata de un campo de efectos metafóricos, un área sensitiva de presencia de inquietudes y conflictos. Contemplando esos rostros o, mejor aun, esas cabezas con rostros insinuados y esquemáticos, intuimos claramente una reflexión devastadora sobre lo humano y sobre el estatus de la humanidad en el gozne entre dos siglos.

Toubes sacrifica la personalidad individual, el *yo*, la singularidad y la voluntad para dejar espacio a una suerte de retrato colectivo. El rostro podría ser el lugar de la personalidad o de la máscara, de la autenticidad o de la simulación. Es por excelencia el lugar donde aparecen trazos y manchas, rasgos y características

que afirman bien la personalidad del *yo*, bien lo que el *yo* quiera aparentar. Tanto si el rostro es lo que es como lo que no es, tanto si es el *yo* como la ficción del *yo*, la cara es un instrumento comunicativo entre emisor y receptor. Pero en el caso de la obra de Toubes el rostro no es el de un emisor, sino la aquilatada estampa de un *yo* colectivo que no comunica nada más allá de la huella de su sola presencia.

Xavier Toubes refleja un mundo desconocido y visionario de la cabeza humana desde un punto de vista antropológico muy amplio. Al enfrentarse a las cabezas el espectador verá surgir figuras totémicas que nos pertenecen a todos y todas como especie, como las apariciones abismales procedentes de la noche de los tiempos.

Deseos traducidos a gestos

Desde los inicios de los años noventa el artista amplía sus conocimientos sobre las diferentes técnicas cerámicas en su etapa como director del EKWC. En este centro el artista dispone de herramientas y materiales de producción excepcionales que le permiten centrarse en problemas estructurales, escultóricos y tecnológicos. Así, surge una ambiciosa serie de trabajos que podemos considerar definitivamente escultóricos tanto por su porte como por la ambición con la que son acometidos. Si bien la serie de cabezas todavía poseía reminiscencias del oficio a pesar del inquietante universo al que aluden, en esta nueva etapa dominan las representaciones objetuales y espaciales. Tal es el caso de *DuraMater* (1993), donde la investigación sobre la materia hace aflorar formas magmáticas y esenciales, o en *Agua* (1995), incorporada a la Colección CGAC, en la que la sencillez y rotundidad formal dejan espacio a una exquisitez delicada.

Se trata, como en casi todo el trabajo de Toubes, de un grupo de obras que poseen características comunes y comparten el título genérico de *Médulas* y que se centra en formas que recuerdan a prótesis o extraños vaciados en porcelana blanca. Como en la serie *Exquisitos nómadas*, encontramos formas globulares que aluden vagamente al cuerpo como campo referencial amplio y difuso, pero la *cabeza* empieza a ceder espacio a otras partes del cuerpo, a otros fragmentos,

incluso a órganos internos como los de *Nucleario* (1997), que recuerdan vagamente a vísceras o miembros de un cuerpo despedazado, trozos de algo que se dobla o se retuerce. Las referencias corporales siguen estando presentes, es verdad, pero son menos obvias, menos identificables, más fluidas y más inquietantes por su poderoso aspecto. Esa relación con el cuerpo o con alguna de sus partes también puede observarse en *Augas* (1997), un conjunto de dos piezas que pertenece a la Colección CGAC y resalta por su rotundidad y por una presencia espacial hasta ese momento nunca conseguida por el artista.

El trabajo de Toubes siempre ha tenido reminiscencias claras del expresionismo, puesto que sus obras se derivan de la energía y del hecho físico de trabajar la materia, aunque también han sido siempre muy nítidas en su volumetría, más centradas en la energía que las cohesionan que en las excentricidades expresivas. La espontaneidad, la visceralidad y el automatismo están presentes en todas sus cerámicas, pero en las de esta época las cotas de sensualidad son mucho mayores. La ausencia de colores que suele caracterizar la producción de estos años hace que cada trabajo tenga una sencillez formal cohesiva, con matices en la multitud de marcas, irregularidades y rastros derivados del trabajo con la cerámica, pero con una impronta medida de contención y sujeción que las dota de algo que vagamente podemos llamar erotismo. *Almacén* (1996), *Cheas* (1994-96) o *Augas* son piezas realizadas entre 1993 y 1997 en las que experimenta con la monocromía y con la luz. El color blanco les confiere un carácter místico (Rebeca Pérez habla del paso de lo inmaterial a lo material) que llega a contener la embriagadora fruición y el delicioso encanto que se adivina entre esos fragmentos fluidos de órganos corporales.

Aunque no pertenecen a esta época de su trabajo, *Dust* (2002-07) o *Polvo I, II y III* (2002), presentadas en la Fundación Luis Seoane de A Coruña en 2005, se generan en el mismo contexto de producción cuando Toubes vuelve al EKWC como artista residente. En ellas el blanco ha dejado espacio otra vez a los chorretones cromáticos, pero las referencias a la delectación inquietante o a un goce en cierta forma perverso son aun más evidentes. El deseo encuentra una especie de traducción en los gestos y las formas de estas tres piezas alrededor de las cuales flota un fulgor de *vanitas* barroca. El título alude al doble

sentido de la palabra *polvo*, que se refiere al conjunto de partículas sólidas, pequeñas y disgregadas que flota en el aire y se deposita sobre los objetos, pero también a un encuentro sexual breve e intenso. Se trata de piezas rotundas, de grandes dimensiones, en las que el artista vuelve a su gusto por el color, las irisaciones, los brillos y los reflejos lumínicos de siempre, aunque quizás de un modo más violento y expresivo de lo que suele ser habitual en su trabajo. En estas tres piezas la reflexión de Rebeca Pérez cobra más sentido que nunca porque en todas se pone de manifiesto la metamorfosis de la inmaterialidad del deseo en materia a través de la luz.

En las obras de Toubes está siempre presente una imagen de vastedad que nos remite a una concepción ampliada tanto de la idea del paisaje como del cuerpo en una suerte de *ensoñación panteísta*, en palabras de Teresa Barro. El cuerpo deviene, así, metáfora de algo que lo excede, que se fragmenta y cambia, que se retuerce, que es fluido y que evoluciona. El polvo o el agua, como ejemplo de lo inaprensible y lo infinito, están presentes tanto en las formas de su trabajo como en los títulos del mismo. Aguas, nubes, médulas, formas que estallan hasta hacer desaparecer los límites concretos de lo reconocible. En su obra de finales de los años noventa la idea del espejo es también bastante frecuente. Los reflejos o los efectos relacionados con el agua estancada en los lagos o contenida en un recipiente aparecen en su obra con fuerza. Se trata de superficies reflectantes o cromáticamente hipnóticas en las que el sujeto puede verse y ver cómo se descompone *yo* o su imagen, despertando tanto interés como inquietud. Nos referimos a la serie *Feixes de luz* (1997), constituida por un conjunto de placas que deben ser entendidas menos como objetos y más como paisajes en los cuales desaparecen los límites concretos de lo visible y surgen las emociones. También, en este apartado habríamos de incluir la obra *Field* (1996) mediante la cual el artista parece reafirmar que su concepción espacial no es en absoluto estática sino que en ella todo está en movimiento, en transformación y en descomposición lumínica.

Esta indefinición y esta incapacidad de categorización hacen peligrar la concepción unitaria de la identidad y hacen todavía más complejo el conocimiento sensible de lo que el espectador observa en sus obras. La personalidad

se resquebraja y se rompe como sus cerámicas, llenas de matices y marcas en las que se reconoce una actividad que resulta difícil identificar. El *yo* se desdobra en varios *yoes*, las irisaciones, brillos, reflejos y superficies espejeantes amplían la contingencia del sujeto hasta extremos vertiginosos. La experiencia metafísica del ser expandido y casi sin fronteras habla de la identidad, como podemos apreciar, por ejemplo en las inquietantes *fotografías de escaparates* que componen la obra *OnGlass* (2005-07).

Pero esta disolución de los límites no supone en modo alguno un desarraigo. Toubes ya mantuvo posiciones en defensa de la identidad cultural desde los inicios de su trayectoria artística, aunque ésta haya transcurrido —como el buen nómada que es— en contacto con otras realidades y formas culturales. La pérdida del *yo* no es una pérdida comparable a la pérdida de la identidad de un *no-lugar*. La *no-cultura* y la *no-identidad* no existen. *Tras dos agros* (2006) constituye una clara referencia local en la medida en que representa la penetrante elocuencia de la naturaleza y el paisaje galaico, poblado de fincas y minifundios. Es la memoria de un lugar inserto en una cultura específica que tiene nombres diferenciados para minúsculas porciones de terreno a las que se liga no sólo una propiedad sino también un patrimonio emocional. A través de esta obra el artista afirma una conexión con un topos cultural, vital y emocional, pero a la vez lo excede y lo mezcla con referencias variadas de ese *yo*, de esa cultura y de esa identidad que se expande hasta la *desidentificación*.

En el diseño de la exposición del CGAC artista y comisario no han optado por explicar lineal y cronológicamente la evolución de la obra del artista coruñés, no han optado por la taxonomía tranquilizadora y reductora, sino por la idea de un desplazamiento a través de diversas topografías que definen los intereses estéticos de Xavier Toubes. No han sucumbido a la tiranía del tiempo lineal. Han decidido proponer al visitante un camino por el que marchar, un traslado, un tránsito por diversas formas de éxodos, despojamientos y contaminaciones. La propuesta expositiva es una especie de viaje, pero con un mapa, un plano, unos instrumentos de navegación y unas marcas espaciales y temporales diferentes a las consensuadas. O sin ellas.

La desintegración justo en lo más íntimo del proceso creativo

En relación con las obras de Toubes el observador es consciente de que establece relaciones a medida que aprehende el objeto desde diversas perspectivas, nociones, posiciones o puntos de vista físicos y conceptuales bajo condiciones variables de temperatura emocional y contexto lumínico-espacial. Así el espectador toma conciencia de la infinitud e inagotabilidad del propio objeto y, sobre todo, de lo que es posible experimentar ante él. Esta consciencia se aviva aun más cuando hemos de admitir ante su trabajo que algunos de los puntos de referencia cultural a los que habitualmente nos han acostumbrado empiezan a hacer aguas. Todo lo que de tranquilizador podría tener la cultura desaparece en su trabajo, todo es propio y ajeno, todo es identificable y a la vez inaprensible, todo se desarrolla ante nuestros ojos como fuera del tiempo, como si los *Exquisitos nómadas* no lo tuvieran o como si las piezas *Médula* (1996) o *Augas* siguiesen evolucionando, aunque con una lentitud tal que no pudiésemos percibir el movimiento.

Tiempo y espacio, las dos categorías cartesianas sobre las que se cimienta el edificio del conocimiento, se convierten en permeables, dúctiles y variables. En la obra de Toubes estas dimensiones obedecen a reglas diferentes de las habituales, hasta el punto de que todo se licua y se desintegra. Comenzábamos este texto afirmando que las palabras y las unidades del lenguaje no contienen los hechos ni los explican, aunque pueden llegar a disolverlos. Toubes emplea el lenguaje para disolver su relación con fenómenos identificables, pero también los propios hechos y sus dimensiones. En manos del artista, el tiempo y el espacio responden a una voluntad más desintegradora que constructora.

Parafraseando de nuevo a Teresa Barro, con quien tantas experiencias compartió el artista, Toubes se sitúa en un mundo en el que el espacio y el tiempo no pertenecen del todo al momento presente, sino también al pasado y al futuro. Estas dimensiones contradictorias del tiempo que el artista sintetiza en su trabajo lo sitúan en conexión con la tradición y con el imaginario popular. Advertimos que en sus obras hay atmósferas, espacios y formas en las que el tiempo parece detenerse, fluir en condiciones diferentes a las habituales o incluso mantenerse al margen. Las categorías cartesianas en su obra ceden



Ameba, 1995

espacio a otras realidades ajenas a las ponderadas por el positivismo y más cercanas a la epistemología hermenéutica y al conocimiento ideográfico.

Los corrimientos de esmaltes, los chorretones de pátinas, las saturaciones negruzcas y plateadas, la propia intensidad lechosa de algunas piezas, el mutismo de los *Exquisitos nómadas*, el ímpetu vigoroso en el tratamiento del material, las irisaciones, la multiplicidad de matices, las irregularidades pictoricistas de la superficie, los repentinos fulgores coloristas, las pátinas nacaradas, los lustres y pulimentos, la fugacidad impresionista de los reflejos, la indiscriminada mezcla de tonalidades, las concepciones del volumen definidas por la fluidez más que por la rotundidad y un largo etcétera indican que sus obras están apartadas del tiempo en un sentido cartesiano.

Que las obras no pertenezca al tiempo presente explica que la percepción se desligue de él. La experiencia persiste en el tiempo, ya que la intensidad del trabajo de Toubes y la imposibilidad de catalogarlo con facilidad nos inducen a mantener la percepción en estado de alerta, suspendiéndola indefinidamente. Además, el presentimiento de infinitud descansa en una duración indefinida de la experiencia perdida entre los miles de matices de las piezas y entre la seriación de algunos de los elementos que las componen, a la vez que se muestra en la infinita red de posibilidades derivadas de ellas.

La preocupación por el tiempo o por la duración de la experiencia es uno de los *lugares conceptuales* desde los que se puede pensar y analizar la obra de Xavier Toubes, aunque también merece nuestra atención su relación compleja con los conceptos del espacio. La descomposición y la explosión espacial que supone estar al margen del tiempo se puede observar en las piezas que el artista denomina *LimChi* (2005-07), formadas por multitud de platos de porcelana de Limoges realizados en China y decorados por Toubes con colores plateados que espejean sobre los fondos negruzcos revelando esta especie de tiempo inaprensible. Estas referencias cromáticas y coloristas nos traen ecos de su actividad pictórica, evidenciando la importancia que el artista ha concedido al color en casi toda su obra. Pero lo que nos parece remarcable de este trabajo es la multiplicación de las piezas en el espacio de forma que la fragmentación a la que estamos aludiendo se alía con el carácter envolvente de esta pieza. Una multi-

plicidad de trazos y chorretones tostados coexisten con tímidas apariciones de rojos y ocre que se multiplican como ecos en la sucesión de unas doscientas piezas que constituyen la obra titulada *Melodien* (2004-07). Se trata de una serie con variaciones infinitas de espejos que descomponen tanto el espacio como el yo que lo contempla.

El conjunto de los trabajos que el artista presenta en esta exposición se cierra con una de sus obras más recientes, que consiste en una serie de impresiones digitales pictoricistas que recuerda la actividad fotográfica de los inicios de su carrera. Se trata de grandes papeles en los que ninguna forma es claramente perceptible y en los que la multiplicación de detalles hace imposible la identificación formal. *Nube* (2007) es una serie de dimensiones considerables que se coloca ante el espectador de forma impositiva y en la que éste puede perderse, introducirse perceptivamente, sumergirse. La sensación ante este conjunto de impresiones digitales es de disolución corporal y perceptiva. Las fotografías se suceden como módulos en el espacio. No son entes permanentes sino contingencias rebosantes de sí mismas que se expanden perezosamente para explorar(se) y transformar(se) tanto lo que las rodea como lo que las constituye, y aun más, aquello que las relaciona con lo que las rodea.

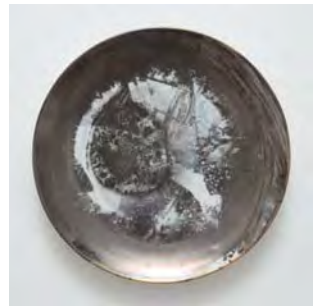
Este carácter fuertemente envolvente que presentan sus últimas obras no sólo afecta al espectador, que puede perderse en la multiplicidad de matices, sino también al artista. La entrega e intensidad de su trabajo tienen un reflejo directo en la zambullida que suponen sus últimas series de trabajos. La disolución positivista de los hechos y las realidades objetivas se reblandecen sin dejar otra realidad que la de su descomposición en matices, pátinas, fulgores e irisaciones. Las emulsiones que al principio de su carrera servían para recubrir la forma encuentran aquí una nueva utilidad. La tintura parece encontrar sentido en sí misma y en su capacidad para generar matices de intensidad tal que provocan el extravío de los sentidos. Son obras en las que la suspensión sensorial es más que evidente y en las que los precipitados de materiales y reacciones químicas componen un paisaje de irisaciones sin fin. El universo de las fantasmagorías antropomórficas o la fragmentación de cuerpos y órganos ceden aquí espacio a la ambigua noción de *precipitado*. Por un lado este concepto alude a un cuerpo



Pensa, 1998

que ha sido arrojado o despedido desde cierta altura; pero por otro la palabra se refiere al proceso químico por el cual se separa el líquido en el que estaba disuelta la materia y ésta se posa. El resultado de la reacción química descrita es la acumulación y posterior sedimentación de una sustancia que funciona como una exudación.

Aquí reside una de las claves del proceso creativo del artista, ya que éste parece buscar en todo momento una relación con la materia que modela y que es la base de su trabajo con los diferentes procesos cerámicos. La materia en sus manos y gracias a sus precisos gestos se precipita, o sea, encuentra la expresión de sí misma. Con su trabajo Xavier Toubes hace que la materia se decante y se precipite, se pose, se acumule y se sedimente con una coherencia prístina. La materia es respetada hasta la conmovición en todo momento y en ella se sumerge el artista, que a su vez invita a sumergirse a los espectadores. Después de todo lo dicho, podemos concluir que Toubes no puede relacionarse solamente con el material, sino que se encuentra poseído por él.



Melodien, 2004-07 (detalles)



Behind the Field

Vicent McGourty

El hogar está ahí delante, en el desarrollo futuro de la historia, y no detrás esperando ser recuperado¹.

Marina Warner

Los signos caligráficos, como las entrañas de las letras de tantas palabras evisceradas, se entrecruzan y retuercen a través del campo de platos de *Melodien* (2004-2007). Entre la ligadura de significantes pueden distinguirse algunas palabras intactas, e incluso frases completas. Estos referentes son a veces nombres de lugares de la Galicia natal del artista, o más concretamente, nombres exhumados de la bobina de su memoria. Los hay que designan sólo un campo o una pequeña propiedad, o, quizás, evocan una comunidad rural venida a menos. Otros, en blanco, pueden considerarse totalmente anulados. O bien, vacíos, pacientes, esperan ser ocupados. Un pequeño pueblo queda hermanado increíblemente con el gigante global, China: mediante una ingeniosa disparidad de proporciones, la micro-aldea de Padruxao aparece con mayor tamaño que la macro-república de China, lo cual nos recuerda que, en la economía de la imaginación, el juego de equilibrios es diferente. En otra obra, *Tras dos agros* (2005), parece que unos platos alzan el vuelo, como palomas de arcilla desplegándose por un cielo de pared roja. Cada uno contiene una letra del título, cuya traducción es "Tras los campos", y la raíz latina común de la última palabra sugiere ya el paisaje de campo abierto que contiene la etimología de *agri*. De este modo, las palabras aluden a un lugar común, el del lenguaje, y a una acción muy específica encaminada a producir lenguaje: la escritura. Aunque no todo el mundo tiene el privilegio de acceder a la información que transmiten las palabras, lo que se revela aquí es el ejercicio de generar significado semántico a través de caracteres escritos. En cierto sentido, debemos preguntarnos qué está queriendo expre-

sar el artista al revelar únicamente a los hablantes nativos el significado de los significantes. Por un lado, empleando el gallego, insiste en la integridad de los compendios de palabras originales y en su pátina cultural e histórica específica. Por otro lado, enfatiza que el significado local de las frases y las palabras es sólo un aspecto de la sedimentación de la obra, que alude también a una analogía musical: podemos pensar en un libreto en el que se priorizan los ritmos y las cadencias sobre la comprensión literal, sacrificada en pro de una textura unificada. Roland Barthes establece una distinción entre la escritura producida por el cuerpo y la producida por la ideología: "Las vanguardias tienen una oportunidad cada vez que es el cuerpo el que escribe y no la ideología"². La escritura corporal, en este sentido, puede interpretarse como un proceso de inicio, que abre la posibilidad de algo nuevo, un devenir. El alfabeto genético del cuerpo conduce a otra dimensión, la de la inquietud de una presencia corpórea en la acción del campo caligráfico (el exterior vuelto del revés): la palabra encarnada.

Los campos líricos plasmados en la obra de Xavier Toubes varían en cuanto a magnitud, desde el más reducido, una baldosa de unos pocos centímetros, hasta el que busca su expresión relacionada más allá de los límites de la contención; desde el platillo hasta el campo magnético del cosmos que todo lo abarca. Nos recuerda que, al fin y al cabo, todos estamos supeditados al continente incorpóreo del espacio. Aquí existen los territorios. Son el reino de la experiencia. En cierto modo, todos los relojes de una tradición, de una historia y una biología están sincronizados en un único tiempo unificado: el orden de una vida, encarnado en el espacio ficticio de la obra de arte. En estas "descripciones sin un lugar" se desarrolla la historia del artista "dando cuerpo"³, "viajando con esperanza"⁴. Robert Louis Stevenson describió la sensación que le producía ser emigrante, el proceso de migración, como "viajar... fuera de mí mismo"⁵. Es entrar en un estado en el que la identidad se disuelve y se hace completamente fluida. ¿Es posible mantener ese estado de fluidez, de delicuescencia del yo? Podemos pensar que sólo sería posible si el viaje se prolongase indefinidamente: estar siempre en tránsito, viajando fuera de uno mismo. Hacerlo sería ocupar un estado de lo que podríamos denominar suspensión animada, en el cual uno siempre está buscando una resolución para esa forma de disolución. La llegada y la partida pueden considerarse guardianas simétricas de contornos fini-

tos, la resolución de una narrativa concreta, pero como en el cuadro de Watteau *L'embarquement de Cythère* (El embarque de Citera), puede que nunca sepamos realmente si las figuras están a punto de embarcar para ir a la isla o se disponen a regresar; la delicada trama de nuestras conjeturas se disolverá en la espiral eterna del aplazamiento: de saber si los personajes van o vienen. El reino del nómada podría describirse como la provincia situada "en algún lugar entre...". Las islas creadas por los mitos identitarios nacionales generan una desconexión que intenta acabar con la interrelación de esta tierra insular.

La sociedad nacionalista e inerte de la España totalitaria marcó la infancia de Toubes. La supresión de las identidades regionales bajo la opresión de una asfixiante unidad pretendida es la causa de que este artista desconfíe de las respuestas "que incluyen una sola perspectiva". En *Melodien*, Toubes escribe su blanco fosforescente en la negrura de ese vacío. El provincialismo del centro, que Franco vació de cualquier radicalismo social de la Falange, es una zona muerta. El pacto de Franco con los agentes conservadores, por ejemplo la iglesia y los terratenientes, estabilizó una España que pugnaba por aceptar su legado de distribución casi feudal de la tierra y de desigualdades sociales. Los efluvios nocivos del componente tóxico de la modernidad, en la que el progreso hacía necesario el aparato represivo del Estado para sofocar cualquier tipo de discrepancia, nublaron el paisaje en el que creció el artista. Podría decirse que esa contaminación tiñó el escepticismo de Toubes respecto a las teorías ortodoxas de la modernidad, que fue hallando en las distintas escuelas de arte y universidades a las que asistió y en las que sigue enseñando. La supresión del lenguaje elimina la expresión del lugar. Según Walter Benjamin, la historia la escriben los ganadores, pero los perdedores aportan la necesaria corrección de la perspectiva en los procesos orales de la tradición: el autobombo de la historia atenuado por el recuerdo de lo que ocurrió a los del bando perdedor. A pesar de la negación de la palabra y el lenguaje, "son oídas sus voces"⁶. Y es en la poética de esta desaparición, en definitiva la del nómada, donde podemos situar la obra de Toubes.

Noam Chomsky indica que siempre tendemos a interiorizar los valores del sistema institucional en el que vivimos o nos desenvolvemos porque, de otro modo, la vida se hace —o pueden hacérsela— bastante incómoda. La presión de ajustar-



Fisión, 1996

se a la norma se confirma mediante el impulso a adaptarse, innato para garantizar la supervivencia, y podría describirse como la arteriosclerosis empática de adaptación a las circunstancias. Al fin y al cabo, somos una especie social. La indignidad es una elección que deja el consuelo de las compensaciones, si bien lo que se sacrifica, a cambio, es la dignidad humana. Y, precisamente, lo que precipita la acción que pretende acabar con la "unanimidad de apariencias"⁷ es ese otro sentido de especie social, el del rechazo a someterse a la banalidad de las mentiras. Hasta qué punto uno debe adoptar lo que podríamos describir como la "postura del misionero" de la rendición social reduce a la persona a un ser lánguido y mínimo, empequeñecido para ajustarse a la idea de mínima expresión. Es sutil y no tan sutil. Quisiera señalar que, para entender la obra de Xavier Toubes, hay que relacionarla con los actos de resistencia contra tal capitulación, que conforman el reino de sus pensamientos y la fuerza de su ADN metafísico.

El año 1968, el de la crisis general, fue un punto de inflexión para Xavier Toubes. Se representaban actos de resistencia por todo el mundo: desde las manifestaciones generalizadas de estudiantes hasta la lucha por los derechos civiles y la independencia nacional, cuyo máximo exponente fue la primavera de Praga (el mes más cruel fue abril). Pierre Bourdieu habla de "revolución simbólica",⁸ quizás en el mismo sentido que John Berger cuando describe las grandes manifestaciones como ensayos simbólicos de la propia escenificación revolucionaria⁹. Es en este desplazamiento, Londres 1968, donde Toubes empieza a mostrar y articular la dimensión gallega de su identidad y se convierte en uno de los fundadores del Grupo de Trabajo Galego. En ese contexto, en casa y fuera de casa, regenerando la identidad que llevaba con él, empezaron a materializarse los actos de rebeldía y resistencia en actos creativos. Y siguieron manifestándose no sólo en forma de obras, sino también en la creación de espacios como el Europees Keramisch Werkcentrum en los Países Bajos. Aunque Toubes no descubre la poesía de Wallace Stevens hasta que viaja a Estados Unidos, parece que la idea de la creatividad como acción—como algo inherente a la definición de estar en el mundo—, le estaba esperando en el poema *Nómada exquisito*.

Mientras el inmenso rocío de Florida / engendra palmeras de
amplias alas, / verdes viñas que rabian a la vida,

mientras el inmenso rocío de Florida / engendra himno tras himno /
en el contemplador / que contempla estas verdes praderas / y
doradas laderas de las verdes praderas,

y mañanas benditas, / se dan cita en el ojo del joven caimán, /
y encendidos colores / también, en mi interior, acuden aventadas /
formas, llamas, pavesas de las llamas¹⁰.

Wallace Stevens

El acto de rebeldía de “rabiar”, “en mi interior”, que incluye el poema consume al observador pasivo y convierte esa aquiescencia en el motor de un ser creativo. Stevens convierte el exilio en un acto instrumental al transformar la espada ardiente de un ángel desterrado en un horno creativo. Por eso la expulsión bíblica del jardín del Edén se convierte en una acción consciente para crear un yo fluido y postlap-sario. El pecado original de nacer, de tomar conciencia y de dejarse llevar por una nube de pensamiento creativo, es la mácula de la rebelión. La angustia es el precio que hay que pagar por la cognición; reconocer la obligación de expresar ese conocimiento es la característica distintiva de la existencia en el mundo, el sufrimiento. Según Calderón de la Barca, “el delito mayor del hombre es haber nacido”¹¹.

La edad de oro se convierte en edad de plata. Los años dorados están por delante en el viaje homérico hacia un hogar mítico. La coronación de las recientes cabezas, o nómadas, de Toubes con partículas bruñidas que aspiran a ser cabellos recuerda las pavesas de las llamas del poema de Stevens. El nómada no ha sido expulsado, sino desplazado, ya que no se ha quedado sin hogar, sino sin estado. Lo que está en juego es siempre ese estado de “desprotección”. El poeta John Donne elucidó, elaborando una cuestión de derecho para legitimar las reivindicaciones inglesas sobre el nuevo mundo, que los nativos americanos no tenían más derecho a la tierra que recorrían que los peces al mar en el que nadan o los pájaros al aire por el que vuelan. Jean Kirkpatrick, en una célebre aseveración, afirmó que Estados Unidos es un pueblo colonizador y se solidariza con otros estados colonizadores, lo que de hecho significa que aquellos que ya están establecidos en los lugares susceptibles de ser colonizados pueden irse a tomar viento, valga la expresión.

¿Cuántos habitantes legítimos han sido privados de sus derechos a partir de ese precedente? Stevens y Toubes insisten en la identidad de los nómadas exquisitos; exquisito no como adjetivo equivalente a exótico, sino como calificativo de la ubicación cultural. Son embajadores de la libre circulación de personas e ideas.

Mezcladas y revueltas, las aleaciones y amalgamas de la experiencia empiezan a crear una densidad cambiante en constante metamorfosis. Toubes conecta con otros intelectuales en la capital británica y publica escritos en el boletín del Grupo de Trabajo Galego; traba una duradera amistad con maestros que le inspiran: el inglés David Garbett, profesor suyo en Goldsmiths, en Londres, y el artista británico afincado en Estados Unidos Tony Hepburn, y pasa un tiempo con un grupo de ceramistas cuyo principal objetivo —producir piezas asequibles a partir de cerámica inglesa del siglo dieciséis— les había llevado a establecerse en la zona rural de Cotswolds. Agitación política, una sangrienta paliza por parte de la policía británica, retiro intelectual urbano y excentricidad; el lejano estado de Nueva York y el matrimonio. Siempre una implicación con formas mediante las cuales el individuo puede seguir aprendiendo y creciendo a través de la experiencia. En lugar de juzgar, el escepticismo de Toubes le ayuda a mantener la curiosidad por el mundo y por las personas. Fascinado por el aparente retiro del intelectual de las situaciones urbanas, en las que artistas, poetas e intelectuales podrían intervenir y transformar el mundo moderno de la cultura comercial, viaja para descubrirlo. Van Gogh se representó de camino al campo con su tela y sus materiales. Un trabajador. No se trata del “ideal egotista”, ni de la censura de Wordsworth del “yo soy naturaleza”, sino de la conciencia del artista trazando su propio camino en el mundo, el sendero de su paso por el tiempo y el espacio: la forma peripatética de aprender. Las conexiones que establece Toubes incluyen un proyecto que le lleva a los Países Bajos, donde se estableció para crear el Europees Keramisch Werkcentrum en 's-Hertogenbosch. Allí se convirtió en el adalid artístico de un reducido grupo que halló los medios para crear un lugar de aprendizaje muy especial, que pudiese combinar lo visionario y lo analítico, que no fuese llama ni cristal, sino un diálogo entre ambos estados o, mejor aún, su perfecta combinación: una llama, cuyo manto de constancia envuelve una incesante actividad central, y el cristal, específico, preciso, geométrico. La idea que tenía Toubes del centro era sencillamente esa fusión imposible: por una parte la pre-

cisión cristalina de la habilidad organizativa, tanto de la institución y de su entrega personal como de las actividades planeadas de forma autónoma por los participantes (dentro de los límites específicos aunque liberadores de la cerámica); y, por otra parte, la llama de la constancia que es el EKW, con su historia (desde 1991), su ubicación, los artistas que ha atraído, las residencias, los proyectos que ha emprendido, los procesos que ha acumulado en forma de memoria institucional y el bullicio de creatividad en su interior, siempre en la línea de nuevas experiencias¹².

Los platos y las bandejas de Toubes pueden interpretarse como significantes primordiales. En cuanto a las losas, que podrían calificarse de génesis de las distintas series, son piezas discretas que pueden mostrarse por separado o bien juntas. Lo que queda en suspenso en *Feixes de luz* (1997) es la evocación de la materialidad sabrosa, casi exquisita, de gotas de lustre chocolate, craquelado de pieles de melocotón, una superficie cuarteada y abrasada y el espacio aéreo de nebulosas gaseosas y convulsas colas de cometa. La naturaleza exquisita y efímera de las losas se justifica por la insistencia en su materialidad corpórea como superficies endurecidas y llenas de ampollas. El lento movimiento de los metales, visible por analogía en la presencia del lustre de oro y bronce, parece coagularse a partir de los vapores y las nubes suspendidas en el "cielo" de esas losas. Las superficies brillantes de *Feixes de luz* evocan espejos hadeicos: la corteza borboteante de la Tierra naciente que lloriquea, un reflejo de los cielos antiguos. La envoltura se presenta con la delicadeza de un huevo de Fabergé cincelado con ácido de batería. A pesar de simbolizar la atmósfera previa al surgimiento de la vida, insinúan una cosmología en la que todas las luces estaban encendidas durante el dominio de ese "manto de oscuridad"¹³ llamado caos. Aquí la luz invade el vivero cósmico. Las obras insisten pues en un primigenio espacio "incorpóreo", donde la "carne excesivamente sólida"¹⁴ de Hamlet podría derretirse o bien transformarse en el puro susurro del estatismo cósmico. La luz brilla a través de una materia informe.

La metáfora química se imbrica en el corpus artístico de Toubes en tanto que su propia obra emplea esos procesos para manifestar su forma. La escultura se derivó de la destilación de la tabla periódica. Esta combinación de química aérea y geología sólida —los vapores y las brumas del aire, la densidad del núcleo solidificado— es el punto de partida, el origen de los conjuntos de platos que Toubes empe-



Field, 1996

zó a reunir en 2004. No son nada fuera de lo común, blancos y ribeteados en dorado, la mayoría adquiridos por catálogo. Copias sin marca fabricadas en serie en China. Poco a poco, las series han sido completadas por otras copias baratas y piezas de porcelana disponibles. *Melodien* está formada por superficies brillantes, una piel recubierta de cerámica con nudos, madejas y vapores. Una membrana a punto de la ruptura, la combustión o la disolución. Un patrón que busca la asimetría (dispersiones, montones, constelaciones) y tiende al desorden veleidoso. Garabateados en la grasienta superficie de los platos figuran unos caracteres que parecen chinos y cuya inestabilidad sugiere que podrían desprenderse y desangrarse a la capa esférica adyacente. En algunos, las formas se han transformado en vapores, se ha pulverizado la escritura corroída. También hay formas desfiguradas. En otros, los charcos formados por manchas de tinta son cuencas residuales de los metales preciosos disueltos en charcos de carbón lechoso. La caligrafía está trazada en el fango químico de los metales disueltos y entremezclados. Un nombre escrito en el polvo cósmico. Un símbolo de paz que se plañe en el destripamiento caligráfico de lo que, en algunos de los platos, parecen ser las formas aviares tan queridas por otro artista español que también trabajó la cerámica.

Los platos son los recipientes más livianos. Como pedestales del alimento, sirven, muestran, e incluso alardean de su contenido —todo el espectro, desde la uva hasta la cabeza de san Juan Bautista—, pero, a diferencia de otros soportes, tienen la capacidad de conservar, procesar, transformar o realmente contener cualquier cosa más allá de la gratificación de lo inmediato. Como receptáculos son el refinamiento tecnológico de la hoja, o de una palmera extendida. Celebran el mundo de lo temporal. En cierto modo, representan el umbral entre “lo crudo y lo cocido”, entre el mundo de la prodigalidad natural, que requiere sólo la pequeña intervención de una superficie plana para servir la abundancia disponible, y el mundo de la producción cultural, con los frutos su creación. Los platos son los progenitores de los recipientes que, según afirmaba Primo Levi, surgieron gracias a “la capacidad de pensar en el mañana” de los humanos¹⁵. Los animales construyen escondrijos donde almacenar los alimentos y crean herramientas rudimentarias, pero la distinción de Karl Marx entre el peor arquitecto y la mejor abeja nos aclara por qué los insectos no necesitan agenda: el arquitecto, a diferencia de la abeja, proyecta una estructura

imaginaria antes de erigirla, mientras que la rutina de las abejas se limita a una zona específica; un hermoso callejón sin salida evolutivo¹⁶. La previsión permite al ser humano crear contenedores que puedan estabilizar procesos naturales, cultivar el deterioro hasta el refinamiento del gusto adquirido y transformar la materia orgánica mediante el calor. No obstante, la contención no sólo se basa en planificar para el futuro, ya que el recipiente encierra la posibilidad de una cavidad rememorativa. Los rescoldos de voces, encendidos como ecos en la concavidad poco profunda del plato. *Melodien* toma el título de una obra musical de un compositor del siglo veinte, Ligeti. La relevancia de citar una composición musical es que la analogía se refiere tanto a la forma de arte más autónoma como a la idea del tiempo organizado en una duración finita. Es un juego sobre la noción de los límites del tiempo, la existencia en un marco temporal determinado y la aspiración a la eternidad.

Lim Chi (2004) puede entenderse como un salón de espejos. A primera vista, los objetos producen la sensación de muebles de cuento de hadas: el cristal de espejo de aspecto fisonómico, espejo en la pared. Rezuman los vapores culinarios de los cuentos populares, de lo mundano transformado por el hilo narrativo dorado encumbrado por lo visionario. Las bandejas transportan y las historias transmiten. Las tradiciones orales llevan también consigo la valiosa carga de la mezcla de culturas y los vestigios del ADN compartido: "los hermanos [Grimm] bebieron de la tradición francesa, que a su vez se remontaba a la italiana, y a la árabe, la india, la china, y así sucesivamente; los cuentos de hadas son la rama de la literatura que más evidencia los vínculos comunes entre fronteras nacionales, razas e idiomas¹⁷. Por un lado, los perfiles oblongos y los volátiles interiores de *Lim Chi* pueden remitir a Oscar Wilde (pensemos en el semblante compuesto de Dorian Gray) o a la mancha dejada por la cabeza del Bautista en la bandeja de Salomé, incluso al charco de sangre del Narciso de Ovidio. Por otro lado, unidos como en un medallón doble, también pueden ser el recuerdo de piel que se quedó Apolo tras desollar a Marsias. El juego que se establece en los nombres de los dos protagonistas de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* sobre la piel y las apariencias, sobre todo lo relacionado con la autenticidad del yo, surgió de la experiencia de R. L. Stevenson de verse inmerso en el proceso de migración masiva hacia finales del siglo diecinueve, que John Berger denomina la edad de la desaparición. *Lim Chi* aborda un tema que recorre también *Global* (2002), *Feixes*,

Fluids (2003) y *Polvo* (2002), y que puede describirse como la controversia entre lo materializado y lo desmaterializado. Las cerosas estrías moteadas de *Lim Chi* plasman la disolución de la inevitable fusión de la carne. Cada una es un sucinto reflejo localizado de expresión líquida. La mutabilidad se observa en los haces de velocidad que se registran en el espejo. No obstante, se trata también del reconocimiento de un proceso sutil y casi imperceptible de cambio que se produce a nuestro alrededor, que no puede expresarse ni articularse en “las primicias” del espectáculo. No se expresa el poder redentor del arte para elevar las miserias de la vida —la celebración del arte elevado por encima de la vida—, sino el rechazo a ser esclavos de la carnalidad de la apariencia. Al artista no le interesa la noción de que el objeto simboliza lo no auténtico y que puede transmutarse en auténtico, sino el hecho de que selecciona esos objetos partiendo de una convicción que comparte con el poeta Wallace Stevens: “la forma no da cuerpo a las cosas, sino que hace que ocurran”¹⁸.

Aquí las cosas casi nunca son lo que parecen. La obra insiste en la materialidad sensual de su propia presencia. Apela a los sentidos para que el espectador se centre en los pequeños detalles de la superficie, para que su mirada se desplace por y a través de la forma y para que realmente se lo tome con calma. La palabra exageración adopta aquí un sentido bastante literal para seducir la paleta visual. Y aún sí, todavía podemos preguntarnos qué hay detrás de los campos. Terry Eagleton escribe: “Para san Agustín, prestar atención a los objetos en sí mismos refleja un modo de existencia carnal y bajo; en lugar de ello, debemos leerlos de forma semiótica, en el sentido de que señalan más allá de sí mismos hacia el texto divino que es el Universo. El pensamiento moderno rompe con este modelo en un sentido pero le sigue siendo fiel en otro. El significado ya no es una esencia espiritual oculta bajo la superficie de las cosas, aunque todavía es preciso desenterrarlo porque el mundo no lo revela espontáneamente. Uno de los nombres que recibe esta labor excavadora es el de ciencia, ya que la ciencia, en cierto modo, pretende descubrir las leyes y los mecanismos invisibles mediante los cuales funcionan las cosas. Todavía quedan lagunas, pero lo que obra en ellas es ahora la naturaleza, y no la divinidad¹⁹. La insistencia en la naturaleza densa y sensual de los significados materiales de Toubes tiende a ocultar el concepto de transparencia que permite la gratificación semiótica instantánea descrita por Eagleton, un aliento puro, por así

decir, de deísmo desplazado. Pero consideremos por un instante la infinita cantidad de imágenes de la reciente *On Glass* (2005-2007), que muestra escaparates de tiendas de alta costura. Podría situarse en cualquier lugar, ya que podría tratarse de cualquier gran ciudad del mundo. En esta obra, cualquier sentido de “más allá” o “detrás” ha sido devorado por un primer plano que lo abarca todo. El primer plano del deseo, parafraseando a Susan Sontag, donde la experiencia sólo conoce la inmediatez apremiante²⁰. La proliferación de imágenes de deseo anula cualquier sentido históricamente determinado de necesidad de continencia; ahora se necesitan simulacros en la unanimidad de apariencia. El sistema de producción ha pasado a ser el propio de los tiempos de guerra, con una fabricación continua de cosas incesantemente consumidas por la hoguera de las catástrofes, así que es el deseo el que determina las necesidades. Si uno padece cáncer, y el deseo de una cura queda restringido por la imposibilidad de acceder a la asistencia médica, la simulación es un trago muy amargo. Esto nos lleva a la idea de Warhol de igualar el deseo representada en la imagen del vagabundo y el magnate bebiendo una Coca-Cola (es de suponer que sin compartirla); la democracia encapsulada en la anilla. El principio democrático se convierte en imagen, pero es sólo una imagen: un simulacro. La inercia de los modelos —carne simulada— se disuelve en la mera proliferación de imágenes que invalidan tanto el objeto como el sujeto.

Cloud 0041 (2007) y *Nube* (2007) prosiguen el diálogo con la renuncia a la textura seductora de las cosas sensuales. ¿El aplazamiento de continencia agustiniano, quizás? El chorro eyaculatorio de pigmento blanco que cruza la imagen de escaparatismo evoca un aspecto de la palabra *polvo* que al artista le gusta emplear para describir algunos pensamientos relacionados con su obra. Polvo con el significado de pequeñas partículas sólidas, áridas, y su asociación con el acto sexual en el sentido eyaculatorio de “lanzar polvo”. Esto nos remite tanto a la fecundidad del inmenso rocío de *Nómada exquisito* como al desvanecimiento relacionado con la mortalidad que Hamlet expresa en su deseo de disolverse en rocío. En el sueño de la vida, todo es piel y apariencia, una fantasmagoría. La disonancia que se crea por la mera proliferación de cosas halla un orden y equilibrio en la selección y la organización formal de la imagen. Toubes admira a los pintores del barroco español que eran capaces de crear belleza y armonía a par-



Field1, 1994

tir de las convulsiones de la historia. Podemos recordar *El Papa Inocencio X* de Velázquez. La contención rigurosa y la armonía formal del papa piramidal moderan y apaciguan la turbulenta superficie pintada, cuyo poder de seducción es palpable y sobrecogedor. La autoridad y la determinación inquebrantables que se reflejan en el rostro de Inocencio X transmiten el mensaje del inamovible trono de roca en un mar de fe. La pura belleza física de lo que observamos contiene y disciplina la inestabilidad de las disensiones de la Cristiandad; el cuadro se pintó al final de la guerra de los Treinta Años, de modo que quizás por eso el pontífice se muerde el labio. La aparente seducción de la superficie engaña, e induce a confundir... "ese maligno animal"²³. Evidentemente, a Toubes no le interesa el orden estático que subraya esta percepción inmediata del significado del cuadro, porque él cree en otra verdad, igualmente resaltada, que es la del orden visual y el placer voluptuoso del objeto físico, del mundo físico y metafísico que habitamos. Continencia, sí, pero todavía no. El talento que él admira es el de crear forma en equilibrio con lo informe, el de mostrarnos la voluptuosidad de la materia y la carne y, no obstante, expresarlo todo como una paradoja.

La residencia contemporánea –temporal– es el tema que trata en *06 2007* (2007). El papel pintado se convierte en piel; otra capa de experiencia acumulada en el almacén ambulante del ser. Desemballadas, las fotografías están colgadas como pruebas; un nudo de porcelana, precario y vulnerable, pende de un clavo. Se le han practicado algunas reparaciones recientemente. Los golpes del viaje. La delicadeza de la construcción. Su sitio es ese, la pared. Aunque "el mundo entero es un escenario", éste parece un momento privado. Otros escenarios evocados por Toubes tienen un carácter más externo, más público. *Descriptions Without a Place 2* (Descripciones sin un lugar 2, 1986) parece un tribunal para juzgar los desastres de la guerra. Hay objetos dispersos a lo largo de un único eje frontal, como en un desfile identitario. Con la iluminación cenital, las sombras se alargan hacia el espectador, y la tenue luz del fondo da más relieve a los objetos. Hay varias sillas, o asientos de alguna clase. La rama desnuda de un árbol hace las veces de horca, mostrando a su víctima. El tribunal está vacío, aún hay que escuchar a los testigos y el acusado no se ve por ninguna parte. ¿Aplazamiento? ¿Juicio nulo? Quizás se trate de una comparecencia ante

el juez y sea el espectador el acusado. La ausencia de figuras —todos esos huecos dolorosos de asientos vacíos— queda compensada por la presencia del observador. Se han vuelto las tornas y somos nosotros los que tenemos que dar explicaciones, pero ¿de qué? En realidad, la vena trágica de la obra se descubre en esta coyuntura de discontinuidad, en el sentido que emplea Samuel Beckett al afirmar que “la tragedia no tiene nada que ver con la justicia humana. La tragedia es la expresión de una expiación”²².

La torre cerámica de *Polvo 3* (2002) parece hecha de vísceras, una jaula de tripas humanas. Construida con trozos cilíndricos de arcilla, presenta el carácter tosco de un garabato tridimensional. No identificamos en ella la geometría elegante de Francis Crick ni James Watson. Toubes no pretende describir la arquitectura interior de la biología humana; todo lo contrario, la estructura contiene un movimiento extraño y arriesgado, de tipo corporal, propenso a la gravead y dependiente del entorno. Una estructura que expresa la continencia, de tangible fragilidad. La conexión de la mente unida al *pathos* del cuerpo. Una espiral visiblemente mortal. Shakespeare habla del hombre como la más pura y perfecta encarnación del polvo. La Ilustración eludió el tema deshaciéndose de la temporalidad del cuerpo y centrándose en los escritos y las ideas cuyo alcance se extiende más allá de la tumba, pero, en un mundo incierto, sólo se puede confiar en lo efímero. La estructura despojada, insegura e incierta, parece deshacerse de las otras dos encarnaciones que comparten su nombre. Su piel arrancada cuelga de las paredes en forma de polvo, *Dust* (2002-2007). Como esqueleto, se yergue, metafóricamente, “sin hacer”. El deshacer del *cogito* cartesiano: la primera persona del singular, “yo”, del propio recinto metafísico. Expuestos, estos nómadas exquisitos se sitúan en el umbral entre la llegada y la partida y, a diferencia del ángel de la Historia²³, vuelven sus rostros hacia el futuro: hacia lo descarnado y lo vivo.

¿Y qué perspectivas de futuro hay? *Dust* (2007) sugiere los mundos captados por las lentes del Hubble. La aspiración sigue siendo “siempre la misma, una tan sólo”²⁴, sólo que ahora se trata del horizonte cósmico.

“Sigue. Sigue hablando”²⁵.

Samuel Beckett

- 1 Marina Warner, *Six Myths of Our Time*, Vintage Books, 1994.
- 2 Roland Barthes, *Le grain de la voix: entretiens*, París, Seuil, ¿year?
- 3 Shakespeare, *A Midsummer's Night Dream*, V, I, 14: "da cuerpo a formas de cosas desconocidas".
- 4 Robert Louis Stevenson, *The Amateur Emigrant*, The Hogarth Press, 1984. [Traducción española de Eduardo Jordà, *El aprendiz de emigrante*, Ed. Laia, 1987.]
- 5 *Ibid.*
- 6 Salmo 19, "Aunque no hay palabras ni lenguaje, ni son oídas sus voces".
- 7 Pierre Bourdieu, *Acts of Resistance*, The New Press, 1998. [Traducción española de Joaquín Jordà, *Contrafuegos: reflexiones para servir a la resistencia contra la invasión neoliberal*, Anagrama, 2003].
- 8 *Ibid.*
- 9 John Berger, *The Look of Things*, 1971. (EDITION?).
- 10 Traducción española de Julián Jiménez Hefferman, *Harmonium*, Icaria, 2002.
- 11 James Knowlson, *The Life of Samuel Beckett*, Bloomsbury, 1996.
- 12 Para más información sobre la simbología del cristal y el fuego, véase Italo Calvino, *Six Memos for the Next Millennium*, Harvard University Press 1988. [Traducción española de Aurora Bernárdez, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, 1998.]
- 13 Ovidio, *Metamorfosis*, "La creación", 24, traducción inglesa de David Raeburn, Penguin, 2004.
- 14 Shakespeare, *Hamlet*, II, I, 1, New Cambridge Shakespeare ¿year?.
- 15 Primo Levi, *Other People's Trades*, Abacus, 1989.
- 16 Karl Marx citado en Steve Jones, *Almost Like a Whale*, Doubleday, 1999.
- 17 Marina Warner, *Six Myths of Our Time*, Vintage Books, 1994.
- 18 Angela Leighton, *On Form: Poetry, Aesthetics, and the Idea of the Literary*, Oxford, 2007.
- 19 Terry Eagleton, *The Meaning of Life*, Oxford, 2007.
- 20 Susan Sontag, *On Photography*, Penguin, 1977.
- 21 Michael Frayn, *Headlong*: "ese perverso animal que la gente [los holandeses] (...) no fueron capaces de resistirse al lujo y se entregaron a todos los vicios excediendo los límites de su condición", Faber and Faber, 1999.
- 22 Samuel Beckett, *Proust*, Chatto and Windus 1930. [Traducción española de Bienvenido Álvarez, Ed. 62, 1992.]
- 23 "...del ángel de la Historia, del que Walter Benjamin ha dicho [...] ve 'una sola catástrofe, que incesantemente acumula escombros sobre escombros y los arroja a sus pies. El ángel quisiera quedarse, despertar a los muertos y unir lo destrozado. Pero desde el Paraíso sopla una tormenta que se ha enredado en sus alas con tanta fuerza que el ángel no puede cerrarlas ya. Esa tormenta lo empuja incesantemente hacia el futuro, al que da la espalda, mientras el montón de escombros que tiene delante crece hasta el cielo. Esa tormenta es lo que llamamos progreso'". W. G. Sebald, *On the Natural History of Destruction*, Penguin, 2003. [Traducción española de Miguel Sáenz, *Sobre la historia natural de la destrucción*, Anagrama, 2003.]
- 24 Shakespeare, soneto 76 (EDITION?).
- 25 Samuel Beckett, *Worstword Ho* (10) (EDITION?).

Behind the Field

Vicent McGourty

El hogar está ahí delante, en el desarrollo futuro de la historia, y no detrás esperando ser recuperado¹.

Marina Warner

Los signos caligráficos, como las entrañas de las letras de tantas palabras evisceradas, se entrecruzan y retuercen a través del campo de platos de *Melodien* (2004-2007). Entre la ligadura de significantes pueden distinguirse algunas palabras intactas, e incluso frases completas. Estos referentes son a veces nombres de lugares de la Galicia natal del artista, o más concretamente, nombres exhumados de la bobina de su memoria. Los hay que designan sólo un campo o una pequeña propiedad, o, quizás, evocan una comunidad rural venida a menos. Otros, en blanco, pueden considerarse totalmente anulados. O bien, vacíos, pacientes, esperan ser ocupados. Un pequeño pueblo queda hermanado increíblemente con el gigante global, China: mediante una ingeniosa disparidad de proporciones, la micro-aldea de Padruxao aparece con mayor tamaño que la macro-república de China, lo cual nos recuerda que, en la economía de la imaginación, el juego de equilibrios es diferente. En otra obra, *Tras dos agros* (2005), parece que unos platos alzan el vuelo, como palomas de arcilla desplegándose por un cielo de pared roja. Cada uno contiene una letra del título, cuya traducción es "Tras los campos", y la raíz latina común de la última palabra sugiere ya el paisaje de campo abierto que contiene la etimología de *agri*. De este modo, las palabras aluden a un lugar común, el del lenguaje, y a una acción muy específica encaminada a producir lenguaje: la escritura. Aunque no todo el mundo tiene el privilegio de acceder a la información que transmiten las palabras, lo que se revela aquí es el ejercicio de generar significado semántico a través de caracteres escritos. En cierto sentido, debemos preguntarnos qué está queriendo expre-

sar el artista al revelar únicamente a los hablantes nativos el significado de los significantes. Por un lado, empleando el gallego, insiste en la integridad de los compendios de palabras originales y en su pátina cultural e histórica específica. Por otro lado, enfatiza que el significado local de las frases y las palabras es sólo un aspecto de la sedimentación de la obra, que alude también a una analogía musical: podemos pensar en un libreto en el que se priorizan los ritmos y las cadencias sobre la comprensión literal, sacrificada en pro de una textura unificada. Roland Barthes establece una distinción entre la escritura producida por el cuerpo y la producida por la ideología: "Las vanguardias tienen una oportunidad cada vez que es el cuerpo el que escribe y no la ideología"². La escritura corporal, en este sentido, puede interpretarse como un proceso de inicio, que abre la posibilidad de algo nuevo, un devenir. El alfabeto genético del cuerpo conduce a otra dimensión, la de la inquietud de una presencia corpórea en la acción del campo caligráfico (el exterior vuelto del revés): la palabra encarnada.

Los campos líricos plasmados en la obra de Xavier Toubes varían en cuanto a magnitud, desde el más reducido, una baldosa de unos pocos centímetros, hasta el que busca su expresión relacionada más allá de los límites de la contención; desde el platillo hasta el campo magnético del cosmos que todo lo abarca. Nos recuerda que, al fin y al cabo, todos estamos supeditados al continente incorpóreo del espacio. Aquí existen los territorios. Son el reino de la experiencia. En cierto modo, todos los relojes de una tradición, de una historia y una biología están sincronizados en un único tiempo unificado: el orden de una vida, encarnado en el espacio ficticio de la obra de arte. En estas "descripciones sin un lugar" se desarrolla la historia del artista "dando cuerpo"³, "viajando con esperanza"⁴. Robert Louis Stevenson describió la sensación que le producía ser emigrante, el proceso de migración, como "viajar... fuera de mí mismo"⁵. Es entrar en un estado en el que la identidad se disuelve y se hace completamente fluida. ¿Es posible mantener ese estado de fluidez, de deliquesencia del yo? Podemos pensar que sólo sería posible si el viaje se prolongase indefinidamente: estar siempre en tránsito, viajando fuera de uno mismo. Hacerlo sería ocupar un estado de lo que podríamos denominar suspensión animada, en el cual uno siempre está buscando una resolución para esa forma de disolución. La llegada y la partida pueden considerarse guardianas simétricas de contornos fini-

tos, la resolución de una narrativa concreta, pero como en el cuadro de Watteau *L'embarquement de Cythère* (El embarque de Citera), puede que nunca sepamos realmente si las figuras están a punto de embarcar para ir a la isla o se disponen a regresar; la delicada trama de nuestras conjeturas se disolverá en la espiral eterna del aplazamiento: de saber si los personajes van o vienen. El reino del nómada podría describirse como la provincia situada "en algún lugar entre...". Las islas creadas por los mitos identitarios nacionales generan una desconexión que intenta acabar con la interrelación de esta tierra insular.

La sociedad nacionalista e inerte de la España totalitaria marcó la infancia de Toubes. La supresión de las identidades regionales bajo la opresión de una asfixiante unidad pretendida es la causa de que este artista desconfíe de las respuestas "que incluyen una sola perspectiva". En *Melodien*, Toubes escribe su blanco fosforescente en la negrura de ese vacío. El provincialismo del centro, que Franco vació de cualquier radicalismo social de la Falange, es una zona muerta. El pacto de Franco con los agentes conservadores, por ejemplo la iglesia y los terratenientes, estabilizó una España que pugnaba por aceptar su legado de distribución casi feudal de la tierra y de desigualdades sociales. Los efluvios nocivos del componente tóxico de la modernidad, en la que el progreso hacía necesario el aparato represivo del Estado para sofocar cualquier tipo de discrepancia, nublaron el paisaje en el que creció el artista. Podría decirse que esa contaminación tiñó el escepticismo de Toubes respecto a las teorías ortodoxas de la modernidad, que fue hallando en las distintas escuelas de arte y universidades a las que asistió y en las que sigue enseñando. La supresión del lenguaje elimina la expresión del lugar. Según Walter Benjamin, la historia la escriben los ganadores, pero los perdedores aportan la necesaria corrección de la perspectiva en los procesos orales de la tradición: el autobombo de la historia atenuado por el recuerdo de lo que ocurrió a los del bando perdedor. A pesar de la negación de la palabra y el lenguaje, "son oídas sus voces"⁶. Y es en la poética de esta desaparición, en definitiva la del nómada, donde podemos situar la obra de Toubes.

Noam Chomsky indica que siempre tendemos a interiorizar los valores del sistema institucional en el que vivimos o nos desenvolvemos porque, de otro modo, la vida se hace —o pueden hacérsela— bastante incómoda. La presión de ajustar-

se a la norma se confirma mediante el impulso a adaptarse, innato para garantizar la supervivencia, y podría describirse como la arteriosclerosis empática de adaptación a las circunstancias. Al fin y al cabo, somos una especie social. La indignidad es una elección que deja el consuelo de las compensaciones, si bien lo que se sacrifica, a cambio, es la dignidad humana. Y, precisamente, lo que precipita la acción que pretende acabar con la “unanimitad de apariencias”⁷ es ese otro sentido de especie social, el del rechazo a someterse a la banalidad de las mentiras. Hasta qué punto uno debe adoptar lo que podríamos describir como la “postura del misionero” de la rendición social reduce a la persona a un ser lánguido y mínimo, empequeñecido para ajustarse a la idea de mínima expresión. Es sutil y no tan sutil. Quisiera señalar que, para entender la obra de Xavier Toubes, hay que relacionarla con los actos de resistencia contra tal capitulación, que conforman el reino de sus pensamientos y la fuerza de su ADN metafísico.

El año 1968, el de la crisis general, fue un punto de inflexión para Xavier Toubes. Se representaban actos de resistencia por todo el mundo: desde las manifestaciones generalizadas de estudiantes hasta la lucha por los derechos civiles y la independencia nacional, cuyo máximo exponente fue la primavera de Praga (el mes más cruel fue abril). Pierre Bourdieu habla de “revolución simbólica”,⁸ quizás en el mismo sentido que John Berger cuando describe las grandes manifestaciones como ensayos simbólicos de la propia escenificación revolucionaria⁹. Es en este desplazamiento, Londres 1968, donde Toubes empieza a mostrar y articular la dimensión gallega de su identidad y se convierte en uno de los fundadores del Grupo de Trabajo Galego. En ese contexto, en casa y fuera de casa, regenerando la identidad que llevaba con él, empezaron a materializarse los actos de rebeldía y resistencia en actos creativos. Y siguieron manifestándose no sólo en forma de obras, sino también en la creación de espacios como el Europees Keramisch Werkcentrum en los Países Bajos. Aunque Toubes no descubre la poesía de Wallace Stevens hasta que viaja a Estados Unidos, parece que la idea de la creatividad como acción —como algo inherente a la definición de estar en el mundo—, le estaba esperando en el poema *Nómada exquisito*.

Mientras el inmenso rocío de Florida / engendra palmeras de
amplias alas, / verdes viñas que rabian a la vida,

mientras el inmenso rocío de Florida / engendra himno tras himno /
en el contemplador / que contempla estas verdes praderas / y
doradas laderas de las verdes praderas,

y mañanas benditas, / se dan cita en el ojo del joven caimán, /
y encendidos colores / también, en mi interior, acuden aventadas /
formas, llamas, pavesas de las llamas¹⁰.

Wallace Stevens

El acto de rebeldía de “rabiarse”, “en mi interior”, que incluye el poema consume al observador pasivo y convierte esa aquiescencia en el motor de un ser creativo. Stevens convierte el exilio en un acto instrumental al transformar la espada ardiente de un ángel desterrado en un horno creativo. Por eso la expulsión bíblica del jardín del Edén se convierte en una acción consciente para crear un yo fluido y postlap-sario. El pecado original de nacer, de tomar conciencia y de dejarse llevar por una nube de pensamiento creativo, es la mácula de la rebelión. La angustia es el precio que hay que pagar por la cognición; reconocer la obligación de expresar ese conocimiento es la característica distintiva de la existencia en el mundo, el sufrimiento. Según Calderón de la Barca, “el delito mayor del hombre es haber nacido”¹¹.

La edad de oro se convierte en edad de plata. Los años dorados están por delante en el viaje homérico hacia un hogar mítico. La coronación de las recientes cabezas, o nómadas, de Toubes con partículas bruñidas que aspiran a ser cabellos recuerda las pavesas de las llamas del poema de Stevens. El nómada no ha sido expulsado, sino desplazado, ya que no se ha quedado sin hogar, sino sin estado. Lo que está en juego es siempre ese estado de “desprotección”. El poeta John Donne elucidó, elaborando una cuestión de derecho para legitimar las reivindicaciones inglesas sobre el nuevo mundo, que los nativos americanos no tenían más derecho a la tierra que recorrían que los peces al mar en el que nadan o los pájaros al aire por el que vuelan. Jean Kirkpatrick, en una célebre aseveración, afirmó que Estados Unidos es un pueblo colonizador y se solidariza con otros estados colonizadores, lo que de hecho significa que aquellos que ya están establecidos en los lugares susceptibles de ser colonizados pueden irse a tomar viento, valga la expresión.



Exquisite Nomads, 1985

¿Cuántos habitantes legítimos han sido privados de sus derechos a partir de ese precedente? Stevens y Toubes insisten en la identidad de los nómadas exquisitos; exquisito no como adjetivo equivalente a exótico, sino como calificativo de la ubicación cultural. Son embajadores de la libre circulación de personas e ideas.

Mezcladas y revueltas, las aleaciones y amalgamas de la experiencia empiezan a crear una densidad cambiante en constante metamorfosis. Toubes conecta con otros intelectuales en la capital británica y publica escritos en el boletín del Grupo de Trabajo Galego; traba una duradera amistad con maestros que le inspiran: el inglés David Garbett, profesor suyo en Goldsmiths, en Londres, y el artista británico afincado en Estados Unidos Tony Hepburn, y pasa un tiempo con un grupo de ceramistas cuyo principal objetivo —producir piezas asequibles a partir de cerámica inglesa del siglo dieciséis— les había llevado a establecerse en la zona rural de Cotswolds. Agitación política, una sangrienta paliza por parte de la policía británica, retiro intelectual urbano y excentricidad; el lejano estado de Nueva York y el matrimonio. Siempre una implicación con formas mediante las cuales el individuo puede seguir aprendiendo y creciendo a través de la experiencia. En lugar de juzgar, el escepticismo de Toubes le ayuda a mantener la curiosidad por el mundo y por las personas. Fascinado por el aparente retiro del intelectual de las situaciones urbanas, en las que artistas, poetas e intelectuales podrían intervenir y transformar el mundo moderno de la cultura comercial, viaja para descubrirlo. Van Gogh se representó de camino al campo con su tela y sus materiales. Un trabajador. No se trata del “ideal egotista”, ni de la censura de Wordsworth del “yo soy naturaleza”, sino de la conciencia del artista trazando su propio camino en el mundo, el sendero de su paso por el tiempo y el espacio: la forma peripatética de aprender. Las conexiones que establece Toubes incluyen un proyecto que le lleva a los Países Bajos, donde se estableció para crear el Europees Keramisch Werkcentrum en 's-Hertogenbosch. Allí se convirtió en el adalid artístico de un reducido grupo que halló los medios para crear un lugar de aprendizaje muy especial, que pudiese combinar lo visionario y lo analítico, que no fuese llama ni cristal, sino un diálogo entre ambos estados o, mejor aún, su perfecta combinación: una llama, cuyo manto de constancia envuelve una incesante actividad central, y el cristal, específico, preciso, geométrico. La idea que tenía Toubes del centro era sencillamente esa fusión imposible: por una parte la pre-

cisión cristalina de la habilidad organizativa, tanto de la institución y de su entrega personal como de las actividades planeadas de forma autónoma por los participantes (dentro de los límites específicos aunque liberadores de la cerámica); y, por otra parte, la llama de la constancia que es el EKW, con su historia (desde 1991), su ubicación, los artistas que ha atraído, las residencias, los proyectos que ha emprendido, los procesos que ha acumulado en forma de memoria institucional y el bullicio de creatividad en su interior, siempre en la línea de nuevas experiencias¹².

Los platos y las bandejas de Toubes pueden interpretarse como significantes primordiales. En cuanto a las losas, que podrían calificarse de génesis de las distintas series, son piezas discretas que pueden mostrarse por separado o bien juntas. Lo que queda en suspenso en *Feixes de luz* (1997) es la evocación de la materialidad sabrosa, casi exquisita, de gotas de lustre chocolate, craquelado de pieles de melocotón, una superficie cuarteada y abrasada y el espacio aéreo de nebulosas gaseosas y convulsas colas de cometa. La naturaleza exquisita y efímera de las losas se justifica por la insistencia en su materialidad corpórea como superficies endurecidas y llenas de ampollas. El lento movimiento de los metales, visible por analogía en la presencia del lustre de oro y bronce, parece coagularse a partir de los vapores y las nubes suspendidas en el "cielo" de esas losas. Las superficies brillantes de *Feixes de luz* evocan espejos hadeicos: la corteza borboteante de la Tierra naciente que lloriquea, un reflejo de los cielos antiguos. La envoltura se presenta con la delicadeza de un huevo de Fabergé cincelado con ácido de batería. A pesar de simbolizar la atmósfera previa al surgimiento de la vida, insinúan una cosmología en la que todas las luces estaban encendidas durante el dominio de ese "manto de oscuridad"¹³ llamado caos. Aquí la luz invade el vivero cósmico. Las obras insisten pues en un primigenio espacio "incorpóreo", donde la "carne excesivamente sólida"¹⁴ de Hamlet podría derretirse o bien transformarse en el puro susurro del estatismo cósmico. La luz brilla a través de una materia informe.

La metáfora química se imbrica en el corpus artístico de Toubes en tanto que su propia obra emplea esos procesos para manifestar su forma. La escultura se derivó de la destilación de la tabla periódica. Esta combinación de química aérea y geología sólida —los vapores y las brumas del aire, la densidad del núcleo solidificado— es el punto de partida, el origen de los conjuntos de platos que Toubes empe-

zó a reunir en 2004. No son nada fuera de lo común, blancos y ribeteados en dorado, la mayoría adquiridos por catálogo. Copias sin marca fabricadas en serie en China. Poco a poco, las series han sido completadas por otras copias baratas y piezas de porcelana disponibles. *Melodien* está formada por superficies brillantes, una piel recubierta de cerámica con nudos, madejas y vapores. Una membrana a punto de la ruptura, la combustión o la disolución. Un patrón que busca la asimetría (dispersiones, montones, constelaciones) y tiende al desorden veleidoso. Garabateados en la grasienta superficie de los platos figuran unos caracteres que parecen chinos y cuya inestabilidad sugiere que podrían desprenderse y desangrarse a la capa esférica adyacente. En algunos, las formas se han transformado en vapores, se ha pulverizado la escritura corroída. También hay formas desfiguradas. En otros, los charcos formados por manchas de tinta son cuencas residuales de los metales preciosos disueltos en charcos de carbón lechoso. La caligrafía está trazada en el fango químico de los metales disueltos y entremezclados. Un nombre escrito en el polvo cósmico. Un símbolo de paz que se plañe en el destripamiento caligráfico de lo que, en algunos de los platos, parecen ser las formas aviares tan queridas por otro artista español que también trabajó la cerámica.

Los platos son los recipientes más livianos. Como pedestales del alimento, sirven, muestran, e incluso alardean de su contenido —todo el espectro, desde la uva hasta la cabeza de san Juan Bautista—, pero, a diferencia de otros soportes, tienen la capacidad de conservar, procesar, transformar o realmente contener cualquier cosa más allá de la gratificación de lo inmediato. Como receptáculos son el refinamiento tecnológico de la hoja, o de una palmera extendida. Celebran el mundo de lo temporal. En cierto modo, representan el umbral entre “lo crudo y lo cocido”, entre el mundo de la prodigalidad natural, que requiere sólo la pequeña intervención de una superficie plana para servir la abundancia disponible, y el mundo de la producción cultural, con los frutos su creación. Los platos son los progenitores de los recipientes que, según afirmaba Primo Levi, surgieron gracias a “la capacidad de pensar en el mañana” de los humanos¹⁵. Los animales construyen escondrijos donde almacenar los alimentos y crean herramientas rudimentarias, pero la distinción de Karl Marx entre el peor arquitecto y la mejor abeja nos aclara por qué los insectos no necesitan agenda: el arquitecto, a diferencia de la abeja, proyecta una estructura

imaginaria antes de erigirla, mientras que la rutina de las abejas se limita a una zona específica; un hermoso callejón sin salida evolutivo¹⁶. La previsión permite al ser humano crear contenedores que puedan estabilizar procesos naturales, cultivar el deterioro hasta el refinamiento del gusto adquirido y transformar la materia orgánica mediante el calor. No obstante, la contención no sólo se basa en planificar para el futuro, ya que el recipiente encierra la posibilidad de una cavidad rememorativa. Los rescoldos de voces, encendidos como ecos en la concavidad poco profunda del plato. *Melodien* toma el título de una obra musical de un compositor del siglo veinte, Ligeti. La relevancia de citar una composición musical es que la analogía se refiere tanto a la forma de arte más autónoma como a la idea del tiempo organizado en una duración finita. Es un juego sobre la noción de los límites del tiempo, la existencia en un marco temporal determinado y la aspiración a la eternidad.

Lim Chi (2004) puede entenderse como un salón de espejos. A primera vista, los objetos producen la sensación de muebles de cuento de hadas: el cristal de espejo de aspecto fisonómico, espejo en la pared. Rezuman los vapores culinarios de los cuentos populares, de lo mundano transformado por el hilo narrativo dorado encumbrado por lo visionario. Las bandejas transportan y las historias transmiten. Las tradiciones orales llevan también consigo la valiosa carga de la mezcla de culturas y los vestigios del ADN compartido: “los hermanos [Grimm] bebieron de la tradición francesa, que a su vez se remontaba a la italiana, y a la árabe, la india, la china, y así sucesivamente; los cuentos de hadas son la rama de la literatura que más evidencia los vínculos comunes entre fronteras nacionales, razas e idiomas¹⁷. Por un lado, los perfiles oblongos y los volátiles interiores de *Lim Chi* pueden remitir a Oscar Wilde (pensemos en el semblante compuesto de Dorian Gray) o a la mancha dejada por la cabeza del Bautista en la bandeja de Salomé, incluso al charco de sangre del Narciso de Ovidio. Por otro lado, unidos como en un medallón doble, también pueden ser el recuerdo de piel que se quedó Apolo tras desollar a Marsias. El juego que se establece en los nombres de los dos protagonistas de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* sobre la piel y las apariencias, sobre todo lo relacionado con la autenticidad del yo, surgió de la experiencia de R. L. Stevenson de verse inmerso en el proceso de migración masiva hacia finales del siglo diecinueve, que John Berger denomina la edad de la desaparición. *Lim Chi* aborda un tema que recorre también *Global* (2002), *Feixes*,

Fluids (2003) y *Polvo* (2002), y que puede describirse como la controversia entre lo materializado y lo desmaterializado. Las cerosas estrías moteadas de *Lim Chi* plasman la disolución de la inevitable fusión de la carne. Cada una es un sucinto reflejo localizado de expresión líquida. La mutabilidad se observa en los haces de velocidad que se registran en el espejo. No obstante, se trata también del reconocimiento de un proceso sutil y casi imperceptible de cambio que se produce a nuestro alrededor, que no puede expresarse ni articularse en “las primicias” del espectáculo. No se expresa el poder redentor del arte para elevar las miserias de la vida —la celebración del arte elevado por encima de la vida—, sino el rechazo a ser esclavos de la carnalidad de la apariencia. Al artista no le interesa la noción de que el objeto simboliza lo no auténtico y que puede transmutarse en auténtico, sino el hecho de que selecciona esos objetos partiendo de una convicción que comparte con el poeta Wallace Stevens: “la forma no da cuerpo a las cosas, sino que hace que ocurran”¹⁸.

Aquí las cosas casi nunca son lo que parecen. La obra insiste en la materialidad sensual de su propia presencia. Apela a los sentidos para que el espectador se centre en los pequeños detalles de la superficie, para que su mirada se desplace por y a través de la forma y para que realmente se lo tome con calma. La palabra exageración adopta aquí un sentido bastante literal para seducir la paleta visual. Y aún sí, todavía podemos preguntarnos qué hay detrás de los campos. Terry Eagleton escribe: “Para san Agustín, prestar atención a los objetos en sí mismos refleja un modo de existencia carnal y bajo; en lugar de ello, debemos leerlos de forma semiótica, en el sentido de que señalan más allá de sí mismos hacia el texto divino que es el Universo. El pensamiento moderno rompe con este modelo en un sentido pero le sigue siendo fiel en otro. El significado ya no es una esencia espiritual oculta bajo la superficie de las cosas, aunque todavía es preciso desenterrarlo porque el mundo no lo revela espontáneamente. Uno de los nombres que recibe esta labor excavadora es el de ciencia, ya que la ciencia, en cierto modo, pretende descubrir las leyes y los mecanismos invisibles mediante los cuales funcionan las cosas. Todavía quedan lagunas, pero lo que obra en ellas es ahora la naturaleza, y no la divinidad¹⁹. La insistencia en la naturaleza densa y sensual de los significados materiales de Toubes tiende a ocultar el concepto de transparencia que permite la gratificación semiótica instantánea descrita por Eagleton, un aliento puro, por así

decir, de deísmo desplazado. Pero consideremos por un instante la infinita cantidad de imágenes de la reciente *On Glass* (2005-2007), que muestra escaparates de tiendas de alta costura. Podría situarse en cualquier lugar, ya que podría tratarse de cualquier gran ciudad del mundo. En esta obra, cualquier sentido de “más allá” o “detrás” ha sido devorado por un primer plano que lo abarca todo. El primer plano del deseo, parafraseando a Susan Sontag, donde la experiencia sólo conoce la inmediatez apremiante²⁰. La proliferación de imágenes de deseo anula cualquier sentido históricamente determinado de necesidad de continencia; ahora se necesitan simulacros en la unanimidad de apariencia. El sistema de producción ha pasado a ser el propio de los tiempos de guerra, con una fabricación continua de cosas incesantemente consumidas por la hoguera de las catástrofes, así que es el deseo el que determina las necesidades. Si uno padece cáncer, y el deseo de una cura queda restringido por la imposibilidad de acceder a la asistencia médica, la simulación es un trago muy amargo. Esto nos lleva a la idea de Warhol de igualar el deseo representada en la imagen del vagabundo y el magnate bebiendo una Coca-Cola (es de suponer que sin compartirla); la democracia encapsulada en la anilla. El principio democrático se convierte en imagen, pero es sólo una imagen: un simulacro. La inercia de los modelos —carne simulada— se disuelve en la mera proliferación de imágenes que invalidan tanto el objeto como el sujeto.

Cloud 0041 (2007) y *Nube* (2007) prosiguen el diálogo con la renuncia a la textura seductora de las cosas sensuales. ¿El aplazamiento de continencia agustiniano, quizás? El chorro eyaculatorio de pigmento blanco que cruza la imagen de escapatismo evoca un aspecto de la palabra *polvo* que al artista le gusta emplear para describir algunos pensamientos relacionados con su obra. Polvo con el significado de pequeñas partículas sólidas, áridas, y su asociación con el acto sexual en el sentido eyaculatorio de “lanzar polvo”. Esto nos remite tanto a la fecundidad del inmenso rocío de *Nómada exquisito* como al desvanecimiento relacionado con la mortalidad que Hamlet expresa en su deseo de disolverse en rocío. En el sueño de la vida, todo es piel y apariencia, una fantasmagoría. La disonancia que se crea por la mera proliferación de cosas halla un orden y equilibrio en la selección y la organización formal de la imagen. Toubes admira a los pintores del barroco español que eran capaces de crear belleza y armonía a par-



pe, arbos, cloud

tir de las convulsiones de la historia. Podemos recordar *El Papa Inocencio X* de Velázquez. La contención rigurosa y la armonía formal del papa piramidal moderan y apaciguan la turbulenta superficie pintada, cuyo poder de seducción es palpable y sobrecogedor. La autoridad y la determinación inquebrantables que se reflejan en el rostro de Inocencio X transmiten el mensaje del inamovible trono de roca en un mar de fe. La pura belleza física de lo que observamos contiene y disciplina la inestabilidad de las disensiones de la Cristiandad; el cuadro se pintó al final de la guerra de los Treinta Años, de modo que quizás por eso el pontífice se muerde el labio. La aparente seducción de la superficie engaña, e induce a confundir... "ese maligno animal"²¹". Evidentemente, a Toubes no le interesa el orden estático que subraya esta percepción inmediata del significado del cuadro, porque él cree en otra verdad, igualmente resaltada, que es la del orden visual y el placer voluptuoso del objeto físico, del mundo físico y metafísico que habitamos. Continencia, sí, pero todavía no. El talento que él admira es el de crear forma en equilibrio con lo informe, el de mostrarnos la voluptuosidad de la materia y la carne y, no obstante, expresarlo todo como una paradoja.

La residencia contemporánea —temporal— es el tema que trata en *06 2007* (2007). El papel pintado se convierte en piel; otra capa de experiencia acumulada en el almacén ambulante del ser. Desembaladas, las fotografías están colgadas como pruebas; un nudo de porcelana, precario y vulnerable, pende de un clavo. Se le han practicado algunas reparaciones recientemente. Los golpes del viaje. La delicadeza de la construcción. Su sitio es ese, la pared. Aunque "el mundo entero es un escenario", éste parece un momento privado. Otros escenarios evocados por Toubes tienen un carácter más externo, más público. *Descriptions Without a Place 2* (Descripciones sin un lugar 2, 1986) parece un tribunal para juzgar los desastres de la guerra. Hay objetos dispersos a lo largo de un único eje frontal, como en un desfile identitario. Con la iluminación cenital, las sombras se alargan hacia el espectador, y la tenue luz del fondo da más relieve a los objetos. Hay varias sillas, o asientos de alguna clase. La rama desnuda de un árbol hace las veces de horca, mostrando a su víctima. El tribunal está vacío, aún hay que escuchar a los testigos y el acusado no se ve por ninguna parte. ¿Aplazamiento? ¿Juicio nulo? Quizás se trate de una comparecencia ante

el juez y sea el espectador el acusado. La ausencia de figuras —todos esos huecos dolorosos de asientos vacíos— queda compensada por la presencia del observador. Se han vuelto las tornas y somos nosotros los que tenemos que dar explicaciones, pero ¿de qué? En realidad, la vena trágica de la obra se descubre en esta coyuntura de discontinuidad, en el sentido que emplea Samuel Beckett al afirmar que “la tragedia no tiene nada que ver con la justicia humana. La tragedia es la expresión de una expiación”²².

La torre cerámica de *Polvo 3* (2002) parece hecha de vísceras, una jaula de tripas humanas. Construida con trozos cilíndricos de arcilla, presenta el carácter tosco de un garabato tridimensional. No identificamos en ella la geometría elegante de Francis Crick ni James Watson. Toubes no pretende describir la arquitectura interior de la biología humana; todo lo contrario, la estructura contiene un movimiento extraño y arriesgado, de tipo corporal, propenso a la gravead y dependiente del entorno. Una estructura que expresa la continencia, de tangible fragilidad. La conexión de la mente unida al *pathos* del cuerpo. Una espiral visiblemente mortal. Shakespeare habla del hombre como la más pura y perfecta encarnación del polvo. La Ilustración eludió el tema deshaciéndose de la temporalidad del cuerpo y centrándose en los escritos y las ideas cuyo alcance se extiende más allá de la tumba, pero, en un mundo incierto, sólo se puede confiar en lo efímero. La estructura despojada, insegura e incierta, parece deshacerse de las otras dos encarnaciones que comparten su nombre. Su piel arrancada cuelga de las paredes en forma de polvo, *Dust* (2002-2007). Como esqueleto, se yergue, metafóricamente, “sin hacer”. El deshacer del *cogito* cartesiano: la primera persona del singular, “yo”, del propio recinto metafísico. Expuestos, estos nómadas exquisitos se sitúan en el umbral entre la llegada y la partida y, a diferencia del ángel de la Historia²³, vuelven sus rostros hacia el futuro: hacia lo des-carnado y lo vivo.

¿Y qué perspectivas de futuro hay? *Dust* (2007) sugiere los mundos captados por las lentes del Hubble. La aspiración sigue siendo “siempre la misma, una tan sólo”²⁴, sólo que ahora se trata del horizonte cósmico.

“Sigue. Sigue hablando”²⁵.

Samuel Beckett



Descriptions without a place 2

- 1 Marina Warner, *Six Myths of Our Time*, Vintage Books, 1994.
- 2 Roland Barthes, *Le grain de la voix: entretiens*, París, Seuil, ¿year?
- 3 Shakespeare, *A Midsummer's Night Dream*, V, I, 14: "da cuerpo a formas de cosas desconocidas".
- 4 Robert Louis Stevenson, *The Amateur Emigrant*, The Hogarth Press, 1984. [Traducción española de Eduardo Jordà, *El aprendiz de emigrante*, Ed. Laia, 1987.]
- 5 *Ibid.*
- 6 Salmo 19, "Aunque no hay palabras ni lenguaje, ni son oídas sus voces".
- 7 Pierre Bourdieu, *Acts of Resistance*, The New Press, 1998. [Traducción española de Joaquín Jordà, *Contrafuegos: reflexiones para servir a la resistencia contra la invasión neoliberal*, Anagrama, 2003].
- 8 *Ibid.*
- 9 John Berger, *The Look of Things*, 1971. (EDITION?).
- 10 Traducción española de Julián Jiménez Hefferman, *Harmonium*, Icaria, 2002.
- 11 James Knowlson, *The Life of Samuel Beckett*, Bloomsbury, 1996.
- 12 Para más información sobre la simbología del cristal y el fuego, véase Italo Calvino, *Six Memos for the Next Millennium*, Harvard University Press 1988. [Traducción española de Aurora Bernárdez, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, 1998.]
- 13 Ovidio, *Metamorfosis*, "La creación", 24, traducción inglesa de David Raeburn, Penguin, 2004.
- 14 Shakespeare, *Hamlet*, II, I, 1, New Cambridge Shakespeare ¿year?.
- 15 Primo Levi, *Other People's Trades*, Abacus, 1989.
- 16 Karl Marx citado en Steve Jones, *Almost Like a Whale*, Doubleday, 1999.
- 17 Marina Warner, *Six Myths of Our Time*, Vintage Books, 1994.
- 18 Angela Leighton, *On Form: Poetry, Aesthetics, and the Idea of the Literary*, Oxford, 2007.
- 19 Terry Eagleton, *The Meaning of Life*, Oxford, 2007.
- 20 Susan Sontag, *On Photography*, Penguin, 1977.
- 21 Michael Frayn, *Headlong*: "ese perverso animal que la gente [los holandeses] (...) no fueron capaces de resistirse al lujo y se entregaron a todos los vicios excediendo los límites de su condición", Faber and Faber, 1999.
- 22 Samuel Beckett, *Proust*, Chatto and Windus 1930. [Traducción española de Bienvenido Álvarez, Ed. 62, 1992.]
- 23 "...del ángel de la Historia, del que Walter Benjamin ha dicho [...] ve 'una sola catástrofe, que incesantemente acumula escombros sobre escombros y los arroja a sus pies. El ángel quisiera quedarse, despertar a los muertos y unir lo destrozado. Pero desde el Paraíso sopla una tormenta que se ha enredado en sus alas con tanta fuerza que el ángel no puede cerrarlas ya. Esa tormenta lo empuja incesantemente hacia el futuro, al que da la espalda, mientras el montón de escombros que tiene delante crece hasta el cielo. Esa tormenta es lo que llamamos progreso'". W. G. Sebald, *On the Natural History of Destruction*, Penguin, 2003. [Traducción española de Miguel Sáenz, *Sobre la historia natural de la destrucción*, Anagrama, 2003.]
- 24 Shakespeare, soneto 76 (EDITION?).
- 25 Samuel Beckett, *Worstword Ho (10)* (EDITION?).

Behind the Fields

Vicent McGourty

Home lies ahead, in the unfolding of the story in the future, not behind waiting to be regained.¹

Marina Warner

Calligraphic marks, like the letter-entrails of so many eviscerated words, knot and twist across the plate-field of *Melodien* (2004-7). Among the ligature of signifiers it is possible to make out certain intact words, and even complete phrases. These referents are sometimes the names of places in the artist's native Galicia, or to be more precise names exhumed from the spool of his memory. They might only designate a field or small holding, or, perhaps, commemorate a dwindling rural community. Others, blank, might be said to be voided altogether. Or, vacant, patient, they await occupation. A small village is impossibly twinned with the global leviathan of China. A playful disparity of proportions, micro Padruao looms larger than macro China, which serves to remind us that in the economy of the imagination there is quite a different scale of balance at work. In another work, *Tras dos agros* (2005), plates appear to take flight, like clay pigeons, spread out against a sky of red wall. Each one 'spells' a single letter of the title, which, when translated into English, means behind the fields. A common root in Latin already suggests the landscape of open field in the etymology of agri. In this way they refer to a common place that of language, and to a very specific action to produce language: writing. So, though not everyone is privileged to the information conveyed by the words, what is disclosed is the operation of producing semantic signification through written characters. In a sense, we have to ask what it is the artist intends to signify by only disclosing to native speakers the given meaning of the signifiers. On the one hand, by using Galago, the artist insists on the integrity of the orig-

inal word-repositories and their specific cultural and historical patina, and, on the other, he emphasizes that the localized meaning of the phrases and words is only one aspect of the work's sedimentation. It also touches on a musical analogy. We might think of a libretto whose cadences and rhythms are prioritized above literal understanding, sacrificed, in favour of a unified texture. Roland Barthes makes a distinction between writing produced by the body and writing produced by ideology. "There is a chance for the avant-garde every time it is the body rather than ideology that writes"². 'Body writing', in this sense, can be seen as a process of inception, initiating the chance for something new, a becoming. The genetic-script of body pulls in a further dimension, that of the agitation of a corporeal presence in the action of calligraphic field- outside turned inside out : the word incarnate.

The lyrical fields inscaped in the work of Xavier Toubes range in magnification from the smallest, a tile of several centre meters, to one that seeks its associative expression beyond the bounds of containment. From canteen saucer to the all encompassing magnetic field of cosmos. The reminder that, ultimately, we are all vassals in the bodiless vessel of space. The territories here exist. They are the realm of experience. In a sense, all the clocks and watches of a tradition and a history and a biology are synchronized into a single, unified time: the order of a lifetime, embodied in the fictive space of the art work. These "descriptions without a place" are the unfolding story of the artist "bodying forth"³, "travelling in hope"⁴. Robert Louis Stevenson described his feeling of being an emigrant, of the process of migration, as "travelling... out of myself"⁵. Of entering a state where identity is dissolved, and becomes perfectly fluid. Is it possible to maintain such a state of fluidity, of the deliquescence of self? One might be persuaded to admit that this would only be possible if one were to extend the journey indefinitely: to be always in transit , travelling out of oneself. To do so would be to occupy a state of, what we might call, animated suspension, whereby one is forever searching for resolution to this guise of dissolution. Arrival and departure might be thought of as the symmetrical custodians of finite contour- the resolution of a particular narrative, but like in Watteau's painting *The*



Homedepot N18, 2004

Embarkation of Cythera what if we never truly know if the figures are about to embark for the island, or whether they are poised to return; our delicate weave of speculation will dissolve in the eternal loop of deferral: of whether the revelers are coming or going. The realm of the nomad might be described as the province of 'somewhere between'. The islands that are created by national myths of identity fabricate a disconnectedness that seeks to splinter the interrelatedness of this island-earth.

The nationalist, inert, society of totalitarian Spain attended the cradle of Toubes. The suppression of regional identities under the oppression of a suffocating, disingenuous union, is the source for the artist's suspicion of 'one world' answers. (Toubes writes his phosphorescent white in the blackness of that void in *Melodien* (2004-7). The provincial of centre, emptied by Franco of any of the social radicalism of the falange, is a dead zone. Franco's pact with conservative agents of the establishment, such as Church and landowners, stabilized a Spain in the throes of coming to terms with its legacy of feudal-like land distribution and social inequality. The noxious vapours of Modernity's toxic side, in which progress necessitated the repressive apparatus of the state to stifle all dissent, clouded the landscape the artist was raised in. This taint might be said to have coloured Toubes's skepticism towards the orthodox theories of Modernism he encountered at the various art schools and universities he attended and continues to teach at. The suppression of language erases the expression of place. The winners get to write history, argued Walter Benjamin, but the losers provide the necessary corrective of perspective in the oral processes of tradition: the self-flattery of history tempered by the recollection of what happened to those on the receiving end. And yet, denied words and language, "still their voices are heard among them"⁶. It is the poetics of this disappearance, ultimately that of the nomad, where we can locate Toubes work.

Noam Chomsky remarks that we are always encouraged to internalize the values of the institutional system under which we live or function, because otherwise life becomes- and can be made- pretty uncomfortable. The pressure to conform is confirmed by the impulse to accommodate, which is hard-wired

to ensure survival, and could be described as the hardening of the empathetic arteries in adapting to circumstances. We are, after all, a social species. The indignity is a choice, which brings the consolation of rewards, but what's sacrificed, in the trade-off, is the dignity of man. And it's this other sense of being a social species- the refusal to submit to the banality of lies- which precipitates the action that seeks to break the "unanimity of appearances"⁷. The degree to which one most adopt, what one might describe as, the 'missionary position' of social surrender reduces the self to an etiolated, minimal self, down-sized to match the concept of the minimal state. It's subtle and not so subtle. I would like to argue that an understanding of Xavier Toubes's work must engage with the acts of resistance against such capitulation, which form the realm of his thoughts and the mettle of his metaphysical DNA.

The twin points of egress and ingress for Xavier Toubes was the year of general crisis, 1968. From the widespread student demonstrations to the struggles for civil rights and national independence, epitomized in the Prague Spring (*April is the cruelest month*), acts of resistance were being enacted world-wide. Pierre Bourdieu calls this a "symbolic revolution"⁸; symbolic, perhaps, in the sense that John Berger describes mass demonstrations as symbolic rehearsals for the revolutionary performance itself⁹. It is in this dislocality, London, 1968, that Toubes starts to reflect upon and articulate the Galician dimension of his identity by becoming one of the founder members of the London Galician group . It is here, both home and away, regenerating the identity that he carries within him, that these acts of defiance and resistance materialize in to acts of creation. These acts continue to be manifested not just as the work of the artist, but also in the creation of such places as the European Ceramics Work Centre in the Netherlands. Although it is only when he travels to the United States that he encounters the poetry of Wallace Stevens, the notion of creativity as action- as something which is the very definition of being in the world, already awaits him in Steven's poem "Nomad Exquisite".

As the immense dew of Florida / Brings forth The big-finned palm
/ And green vine angering for life,

As the immense dew of Florida / Brings forth hymn and hymn /
From the beholder, / Beholding all these green side / And gold
sides of green sides,

And blessed mornings, / Meet for the eye of the young alligator, /
And lightning colors / So, in me, come flinging / Forms, flames,
and the flakes of flames.

Wallace Stevens

The act of defiance 'angering' up in the 'Me' of the poem consumes the passive beholder and turns that acquiescence into the agency of a creative being. Steven's transformation of a banishing angel's fiery sword into the creative furnace of the nomad results in exile becoming an enabling act. Thus the biblical expulsion from the Garden becomes conscious action to create a fluid, post-Lapsarian, self. The original sin of being born, of seizing consciousness and being borne away on a cloud of creative thought, is the stain of rebellion. Anxiety is the cost of cognizance. The acknowledgement of the obligation to express this cognizance is the defining trait of worldly existence, which is to suffer. Caledron's: "Del Hombre es haber nacido", 'the sin of having been born'.¹⁰

The age of gold becomes that of silver. The golden years lie ahead in the Homeric journey onwards towards a mythic home. The coronation of Toubes's recent Cabezas or Nomads with burnished crumbs of, what might be described as, aspirational hair recall the flake of flame in Steven's poem. The nomad is not driven out, but displaced. For the nomad is not homeless but stateless. It is this 'unprotected' status that is always at stake. The poet John Donne elucidated, in an elaboration on a point of law to legitimise English claims to the new world, that native Americans had no more claim to the land they roamed than the fish have to the sea in which they swim, or the birds to the air in which they fly. Jean Kirkpatrick once famously asserted that the US is a pioneer people and is in solidarity with other pioneer states, which means, in effect, that those already settled in such places subject to pioneering can, in the apposite phrase, bugger off. How many other resident inhabitants have been disenfran-

chised under such precedent. Stevens and Toubes insist on the identity of nomads exquisite, not as adjective to render exotic, but as noun to distinguish cultural location. Ambassadors of the free circulation of people and ideas.

Blended and shuffled, the alloys and amalgams of experience begin to create a shifting density in continual metamorphosis. Toubes links up with other intellectuals in London and publishes writings in the bulletin of Galician Work Group of London. He forms long-standing friendships with teachers who inspire him: the Englishman David Garbett, who teaches him at Goldsmiths in London, and the US based British artist Tony Hepburn. He spends time with a group of potters whose original aim- to produce affordable wares based on sixteenth century English pottery- brought them to the rural setting of the Cotswolds. Political agitation, a bloodying by British bobbies, urban intellectual retreat and eccentricity; remote New York State, and marriage. Always an involvement with ways that the individual can continue to learn and grow through experience. Rather than judge, Toubes's skepticism helps him maintain a curiosity about the world and people. The seeming withdrawal of the intellectual away from the urban situations where artists, poets and intellectuals could intervene and transform the modern world of commercial culture, fascinates him. So he travels to find out about them. Van Gogh depicts himself walking to work in the fields, he carries his canvass and materials. A worker. Not the 'egotistical sublime', to invoke Wordsworth's censure, of "I am nature", but a conscious awareness of the artist treading his own path in the world, the trace of his movement in time and space: the peripatetic way of learning. The links that Toubes makes include a project that would take him to the Netherlands where he would stay to create the European Ceramics Work Centre in 's-Hertogenbosch. He came to be the artistic leader of a small group who found the means to create a very special place of learning. One which could combine the visionary and the analytic. Neither flame nor crystal, but a dialogue between these states. Or, better still, the perfect mongrelisation of them: a flame, whose mantle of constancy enfolds an incessant nucleus of agitation, and crystal: specific, precise, geometric. Toubes's vision of the centre was just this impossible merging of the crystalline precision of organizational skill, that of the centre and its dedicated staff, but also the

equally 'self-organising' activities of the participants (within the specific, liberating constraint of ceramics); and the flame of constancy that is the EKWC- its history(founded in 1991), its location; the artists it has attracted and the residencies and projects it has initiated; the processes it has accumulated in the form of institutional memory; and the agitation of the creativity within- always in the flux of new experience.¹¹

Toube's plates and trays might be seen as primal signifiers. The slab-tiles that may be said to begin the genesis of the various series, are discrete works that can reside separately or be shown together. What is held in suspense in *Feixes de luz* (1997) is the evocation of lush, almost confectionary-rich materiality, pools of chocolate lustre, skins of peach craquelure- a surface marked by crazing and abrasion, and the aerial space of gaseous nebulae and comet-tail spasm. Yet the exquisite, ephemeral nature of the slabs is grounded by the insistence on their corporeal presence as caked and blistered surface. The slow, stir of metals analogized in the presence of gold and bronze lustre seem to coagulate from the vapours and clouds that hover in the slabs 'ether'. *Feixes de Luz's* lustrous surfaces suggest Hadean mirrors: the mewling infant-earth's boiling surface a mirror for the ancient skies above. Its shell rendered with the delicacy of a Faberge egg chased with battery acid. Emblematic of an environment before life got started, they nonetheless suggest a cosmology in which all the lights were switched on during the reign of that "heap of darkness"¹² called chaos. Here the cosmic nursery is suffused with luminescence. The works, then, insist on a primal, 'bodiless' space, where Hamlet's "all too solid flesh"¹³ could, indeed, melt or be reverse-engineered into the merest hiss of cosmic static. Light shines through unshaped matter.

The metaphor of chemistry is enmeshed into the corpus of the artist's work as much as the work itself uses those processes to manifest its form. Sculpture derived from the distillery of the periodic table. This melding of aerial chemistry and congealed geology, the vapours and veils of the airborne and the density of curdled core, is the starting point, or origin for the phalanxes of plates that Toubes started to assemble in 2004. Nothing out of the ordinary, they mostly came mail order, blanks circled in gold lustre. Generic copies mass produced in

China. Gradually their ranks have been joined by other cheap copies and ready-to-hand porcelain. *Melodien* is all flashing surfaces, a ceramic-plated skin of knots, skanes, and vapours. A membrane about to rupture, combust or dissolve. A grid that courts asymmetry: scatters, bunches, clusters, and tilts towards a skittish disorder. Scrawled and scratched into the greasy surface of the plates are Chinese-like written characters whose instability suggests they might slide off the plate's surface, and bleed into the adjacent sphere-slice. On some plates the forms have become vapours, their corroded screed atomized. Some seem defaced. In others the pools of inky smuts are the residual basins of the rich metals dissolved into pools of milky carbon. Lettering is traced in the chemical grime of the rich metals that have dissolved one into another. A name written in the cosmic dust. A symbol of peace is mourned in calligraphic disembowelment of what appears on some of the plates to be the avian forms so beloved of another Iberian artist who worked in ceramics.

Plates are the slightest of vessels. The pedestal of food, they serve, display, and even flaunt their contents (the whole panoply from grape to Baptist's head), but they don't – unlike other containers – have the capacity to preserve, process, transform, or truly hold anything beyond the gratification of the immediate. As receptacles they are the technological refinement of a leaf, or an outstretched palm. They commemorate the world of the temporal. In a sense, they represent the threshold between 'the raw and the cooked'; between the world of natural abundance, which only requires the minor intervention of a flat surface to serve up the available bounty, and the world of cultural production, with its attendant fruits of his and her labours. Plates serve as the progenitors of the Vessels that, in Primo Levi's phrase, evolved from humans', "...ability to think about tomorrow¹⁴. So that while animals build storage silos and fashion basic tools, it is Karl Marx's distinction between the worst architect and the best of the bees that clarifies why there is no insect diary: the architect, unlike the bee, raises his structure in imagination before he erects it in reality; the bee's routine is localized; a beautiful, evolutionary dead end¹⁵. Foresight enables humans to fashion containers that can stabilize natural processes, cultivate decay to the refinement of acquired taste, and transform organic matter through heat. But containment

isn't all about planning for the future, the vessel holds the possibility of a memorial cavity. The dying embers of voices, kindled as echoes in a plate's shallow concavity. *Melodien* takes its title cue from a piece of music by the twentieth century composer Ligeti. The significance of citing a musical composition is that the analogy is both to the most autonomous of all art forms, and the notion of time organized within a finite duration. A play on the notion of time-bound, existing with a set time-frame, and the aspiration of the timeless.

Lim Chi (2004) might be seen as a hall of mirrors. At first glance the objects give the impression of the furniture of fairy tales: the physiognomic looking glass of mirror, mirror on the wall. They exude the culinary vapours of folktales, of the mundane transformed by the golden thread of narrative borne aloft on the visionary. Trays transport and stories transmit. Oral traditions also carry a precious cargo, the mingling of cultures, and traces of shared DNA: 'the brothers' [Grimm] sources were saturated in the French tradition, which itself goes back to the Italian, and the Arabian, and the Indian, and the Chinese, and so forth- of all branches of literature, fairy tales offer the strongest evidence of bonds in common across borders of nations, race and language.¹⁶ On the one hand, *Lim Chi*'s oblong profiles and volatile interiors argue in favour of the Wildean: one might infer the compost-visage of Dorian Gray, or the smear of Baptist's head residual on Salome's platter, or, perhaps, the molten puddle of Ovid's Narcissus. On the other hand, twinned like a cleaved locket, they might equally be Apollo's keepsake of Marsyas's flayed hide. The punning on skin and appearances, on the whole business of authenticity of self, in the names of the two protagonists in *The strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, was informed by R. L. Stevenson's experience of being immersed in the process of mass migration towards the end of the nineteenth century. An event John Berger calls the age of disappearance. *Lim Chi* brings into focus a leitmotif that runs through *Global* (2002), *Feixes, Fluids* (2003), *Lim Chi* and *Polvo* (2002), which might be articulated as the dispute between the embodied and the disembodied. The mottled, waxy striations of *Lim Chi* register the guttering dissolution of inevitable fleshly meltdown. Each a brief, localized, reflection of liquid countenance. Mutability traced in the streaks of velocity recorded in the mirror. But it is also



Descriptions without a place I, 1986

an acknowledgment of a subtle, almost imperceptible, process of change going on around us. One that cannot be expressed, or articulated in "the scoop" of spectacle. It is not the redemptive power of art to elevate the dross of life- a celebration of art raised above life- that is expressed, but the renunciation of being held in thrall by the carnality of appearance. The notion that the object stands for the inauthentic, and can be transmuted into the authentic, is not a concern for the artist. Rather, it is the fact that he selects such objects from a conviction that he shares with the poet Wallace Stevens: 'form makes things happen rather than embodying them'¹⁷.

Things are never quite what they seem here. The work insists upon the sensuous materiality of its own presence. There is an appeal directly to the senses, to engage the viewer fully in the minutiae of surface, for the eye to travel in and through the form, and to effectively slow the viewer down. To lay-it-on-thick here has a quite literal meaning of seducing the visual palette. And yet, we still might ask what lies behind the fields? Terry Eagleton writes: 'For St Augustine, to attend to objects in themselves reflects a carnal, fallen mode of existence; instead we must read them semiotically, as pointing beyond themselves to the divine text which is the universe. The thought of the modern period breaks with this model in one sense while remaining faithful to it in another. Meaning is no longer a spiritual essence buried beneath the surface of things. But it still needs to be dug out since the world does not spontaneously disclose it. One name for this excavatory enterprise is science, which on a certain view of it seeks to reveal the invisible laws and mechanisms by which things operate. There are still depths, but what is at work in them now is Nature rather than divinity.'¹⁸ The emphasis on the dense, sensual nature of Toubes's material signifiers tends to occlude the concept of transparency which allow such instant semiotic gratification as described by Eagleton; a pure snort, as it were, of displaced deism. But let us for a moment consider the ceaseless mass of images in the recent *On Glass* (2005-7), which depict multiple views of shop windows displaying haute-couture. This could be everywhere, in the sense that it could be any major international city. Any sense of beyond or behind has been devoured by an all-consuming foreground. The foreground of desire, to paraphrase Susan Sontag, where experience

knows only urgent immediacy¹⁹. The proliferation of the images of desire overwhelm any historically determined sense of contingent need that might have once existed; need is now the simulacra in the unanimity of appearance. If the mode of production has changed to one based on that of wartime, ceaseless production of things endlessly consumed by the bonfire of casualties, then the reality is that desire determines needs. If one has cancer, and the desire for a cure is curtailed by one's lack of access to health care, simulacrum is a bitter pill to swallow. This returns us to Warhol's conceit of the leveling of desire represented in the tramp and the mogul both drinking a coke (presumably not sharing it); democracy encapsulated in the ring pull. The democratic principle becomes image, but it's just an image: a simulacrum. The inertia of the manikins – simulated flesh- is dissolved in the sheer proliferation of images that nullify both object and subject.

Cloud 0041 (2007) and *Nube* (2007) continues the dialogue with the surrender to the seductive texture of sensual things. Augustinian deferral of contiguity, perhaps. The ejaculatory spurt of white pigment that scuds across the image of window dressage brings into focus an aspect of the Spanish word *polvo*, which the artist is fond to use to describe certain thoughts about his work. *Polvo* translates to dust in English. Dust is arid to the taste, but the Spanish association is to fuck in the ejaculatory sense of "shooting dust". This enfolds both the fecundity of the immense dew referred to in nomads, but also the fade of mortality expressed in Hamlet's desire to resolve... into a dew'. All is skin and appearance, a phantasmagoria, in the dream of life. The dissonance created in the sheer proliferation of things finds an order and equilibrium in the formal selection and organization of the image. Toubes admires those painters of the Spanish baroque period whom were able to create something beautiful and harmonious out of the convulsion of historical disturbance. One might think of Velazquez's Pope Innocent X. The rigorous containment and the formal harmony of pyramid-pope contains and tames the turbulent priest's painted surface. A surface whose seductiveness is palpable and overwhelming. The unflinching authority and resolve shown in the austere face of Innocent X conveys the message of unswayable throne of rock in a sea of faith. The sheer physical beauty of

what we behold contains and disciplines the instability of dissent rife in Christendom; the painting is contemporary with the end of the thirty years war, so maybe the Pontiff's tight lip is bitten. The deceptive seduction of surface entraps and misleads... "that wicked beast the people"²⁰. Toubes is not, of course, interested in the static order which underlies this immediate apprehension of the painting's meaning. It is because he believes in another truth, equally foregrounded, that of the visual order, and voluptuous delight of the physical object, of the physical and metaphysical world we inhabit. Contenance, but not, just, yet. To be able to create form that can be in equilibrium with formlessness, to hold the voluptuousness of matter and flesh up before us, and yet express all as paradox that's the genius he admires.

(Con)temporary-Temporal- residence is taken up in *06 2007* (2007). Wallpaper becomes skin; another layer of experience collected in the ambulant warehouse of self. Unpacked, the photographs are pinned up like pieces of evidence; a porcelain knot, precarious and vulnerable, hangs on a nail. There are some, tender, necessary repairs to it. The knocks of the journey. The delicacy of construction. It belongs, here, on the wall. While 'all the world's a stage', this seems to be a private moment. Other stages that Toubes has evoked have a more, outward, public character. *Descriptions Without a Place 2* (1986) appears to be a tribunal for the disasters of war. Objects are cast along a single, frontal, axis, like in an identity parade. Lit from above their shadows lengthen toward the viewer. The background is in soft-focus, which throws the objects into relief. There are several chairs, or seats of some description. The naked limb of a tree acts as a gibbet, dangling its exhibit. The seat of judgment remains vacant, the witnesses yet to be heard, and the accused is nowhere to be seen. An adjournment, a mistrial? Or could it be that this is an arraignment, and that the viewer stands accused. The absence of figure- all those aching hollows of empty seats, is filled by the presence of the spectator. The tables are turned and it is we who are called to account, but for what? It is at this juncture of discontinuity that the work is revealed in the tragic vein it intends, in the sense that Samuel Beckett meant it: 'tragedy is not concerned with human justice. Tragedy is the statement of an expiation...'²¹

The ceramic tower of *Polvo 3* (2002) looks as if it might be made of entrails, a cage of human sausage. Built up out of sections of clay coil, it has the off-hand character of a three dimensional doodle. This is not the elegant geometry of Francis Crick and James Watson. Toubes is not seeking to describe the interior architecture of human biology, on the contrary, the structure implies an awkward and risky movement; the bodily kind, prone to gravity and dependent on the surrounding environment. A structure expressive of the contingent- its fragility tangible. The connectedness of mind linked to the pathos of the body. A visibly mortal coil. Shakespeare refers to man as the purest and most perfect incarnation of dust. The Enlightenment side-stepped this by jet-tisoning the temporality of body and focusing instead on those writings and ideas whose reach extends beyond that of the grave, but in an uncertain world the one thing one can rely on is impermanence. Precarious and uncertain, the denuded structure appears to be stripped down from the two other incarnations that share its name. It's flayed skin hung on the walls close by in the form of *Dust* (2002-7). Skeletal, it stands, metaphorically, 'undone'. The undoing, then, of the Cartesian cogito: the first-person, singular 'I' of metaphysical self-enclosure. Exposed, these nomad exquisites poised on the threshold of arrival and departure, and unlike the angel of history²², have their faces turned towards the future: the naked and the alive.

And what new prospects lie ahead? *Dust* (2007) suggests the worlds captured in Hubble's lenses. The aspiration remains "all one, ever the same"²³, only now it's the cosmic horizon.

"On. say on."²⁴



2nubes, 1997

- 1 Marina Warner, *Six Myths of Our Time*, Vintage Books, 1994
- 2 Roland Barthes, *Le Grain de la Voix*: Entrtiens, Paris Seuil
- 3 Shakespeare, *A Midsummer's Night Dream*, V,1,14: "Bodying forth the forms of things unknown"
- 4 Robert Louis Stevenson, *The Amateur Emigrant* The Hogarth Press, 1984
- 5 *Ibid.*
- 6 Psalm XIX, "There is neither speech nor language: but their voices are heard among them"
- 7 Pierre Bourdieu, *Acts of Resistance*, The New Press, 1998
- 8 *Ibid.*
- 9 John Berger, *The Look of Things*, 1971
- 10 *The Life of Samuel Beckett*, James Knowlson, Bloomsbury, 1996
- 11 For more on the emblem of crystal and flame see Italo Calvino, *Six Memos for the Next Millennium*, Harvard University Press 1988
- 12 Ovid, *Metamorphoses*, *The Creation*, line 24, *A New Verse Translation*, David Raeburn, Penguin, 2004
- 13 Shakespeare, *Hamlet*, II,1,1 , *New Cambridge Shakespeare*
- 14 Primo Levi, *Other People's Trades* , Abacus, 1989
- 15 Karl Marx quoted in Steve Jones, *Almost Like a Whale*, Doubleday, 1999
- 16 Marina Warner, *Six Myths of Our Time*, Vintage Books, 1994
- 17 Angela Leighton, *On Form: Poetry, Aesthetics, and the idea of the Literary*, Oxford, 2007
- 18 Terry Eagleton, *The Meaning of Life*, Oxford, 2007
- 19 Susan Sontag, *On Photography*, Penguin, 1977
- 20 Michael Frayn, *Headlong*: "that wicked animal the people [the Dutch]...were not able to resist luxury and gave in to every vice exceeding the limits of their stations", Faber and Faber, 1999
- 21 Samuel Beckett, *Proust*, Chatto and Windus 1930
- 22 "...Walter Benjamin's 'angel of history', whose face is turned towards the past. Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, make whole what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise; it has got caught in his wings with such violence that the angel can no longer close them. This storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call progress." W.G. Sebald, *On the Natural History of Destruction*, Penguin, 2003
- 23 Shakespeare *Sonnet 76*
- 24 Samuel Beckett, *Worstword Ho* (10)





Dust 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 2002-07

Conversa con Xavier Toubes

Xosé Manuel Lens

Xosé Manuel Lens: Coido que o concepto de territorio resume moi ben o teu traballo, percíbese nel esa vinculación que existe co home, máis que co lugar, esa identificación coa paisaxe, co horizonte.

Xavier Toubes: É algo permanente, que sempre está aí. Trasládoo a diferentes momentos da miña historia e da historia do mundo. O territorio gústame precisamente porque me gusta que non exista. Cando se fala desas cousas con frecuencia aparece a palabra identidade pero eu son bastante escéptico respecto disto; non entendo algúns deses conceptos. Sobre que se quere dicir con territorio, interésame a persoa, o eu na paisaxe, nun lugar concreto. E do mesmo xeito que ese lugar e esa paisaxe cambian co tempo tamén muda a miña relación con ese espazo. É coma atoparse nun lugar e ás veces, nun intre, estar fóra del e ás veces sen el. Aprendo a vivir con estas profundas contrariedades. Algo que explica o emocionante e o instante do contacto. Ocorrémeme con frecuencia cando estou en paisaxes galegas, pero tamén nas rúas de Londres ou en lugares inesperados. É unha experiencia moi forte, moi emocionante.

X. M. L.: Podemos dicir que a paisaxe che serve de laboratorio pero ten que existir a presenza do ser, da interpretación, da emotividade.

X. T.: Non se trata soamente dunha idea senón que ten que haber experiencia ou ben a necesidade de experimentar. Pode haber un proceso intelectual, unha reflexión complexa, pero sempre hai a intención de probar. É unha experiencia da mente e tamén do corpo. Trátase de nocións que hoxe se revisan novamente, a experiencia que ten o corpo sobre a terra, o lugar, a paisaxe ou o territorio; é algo semellante ao que nos pasa na actualidade cando imos de aeroporto en aeroporto, nos trens ou nos autobuses. Niso o corpo ten moito que dicir.

X. M. L.: Unha noción moi clara da túa obra é precisamente a mirada sobre a paisaxe, sobre a terra, mesmo como material, como campo de traballo, de constancia, algo herdado pero algo tamén para construír, nun sentido case crítico.

X. T.: O que se percibe é esa transición do local ao global, con frecuencia ao universal, mesmo ás veces unha cousa moi xunta da outra. Iso foi o que me levou tempo incorporar, a polivalencia de estar: estar en Chicago e asemade moi cerca dunha chousa en Lalín. Créanse toda unha serie de negociacións culturais na mente, moi físicas, que teñen que ver cun certo entendemento da materia. Eu sempre estiven moi fascinado co que os ollos ven e co que experimento. Experimento cando miro, cando vexo, para crear posibilidades infinitas e finitas a un tempo. Son matérico, e precisamente por iso a intención é resoar ao inmatérico, ao incommensurable, ao infinito, ao invisible. Un factor presente na miña obra, onde hai cousas moi matéricas e outras que non o son tanto, é a intención de chegar a algo que é cousa, que pesa, que aparece, que visualmente ten unha organización. O ordenamento visual é fundamental, determinar qué é imaxe e qué é cousa, ou sexa, un interese en darlles sentido aos sentidos.

X. M. L.: Dun xeito xenérico, é coma un elemento moi táctil, case de descubrimento desa materia.

X. T.: Trátase de manter o descubrimento. Eu, por exemplo, nunca tiven un taller, sempre traballei nos doutros artistas, e agora é a primeira vez que dispoño dun obradoiro pequenísimo. Concibo o traballo no obradoiro de vez en cando, pero ás veces pasan meses—mesmo estiven anos—sen facer unha peza e logo chega unha época de moita intensidade e de traballar moitas horas. É paradoxal, sobre todo cando un aparece con cousas enormes ou moi matéricas. Hai unha contrariedade que sempre estivo moi presente na miña traxectoria: aprender a vivir con esa falta de lugar e volver empezar e descubrir como engancharme no lugar.

Ao falar de territorio tamén podemos pensar na tradición, que me parece algo fundamental. Volver ollar unha vez máis o que significan na actualidade as relacións coa tradición, xa que por parte do home, da muller e dos meus antecesoros hai unha grande aprendizaxe que para min é unha fonte de coñecemento, pero despois eu traslado ese saber a outros sitios; a partir de aí é a miña responsabilidade e ase-

made unha oportunidade. Critico a tradición cando esta se converte nunha demagogia, nunha serie de estilos ou formas que son só repetición, un simple código de comunicación. Unha palabra que define o meu labor é a do “proxecto”.

X. M. L.: Creo que é unha das grandes claves da túa obra. Comecei a coñecer os teus traballos a mediados dos noventa, primeiro foi a través da exposición na galería Pardo Bazán, logo na Casa da Parra no ano 1997 e finalmente na mostra *De Asorey aos 90*, e sempre observaba as pezas como un elemento case unicamente escultórico nun sentido icónico, como de emblema. Decateime ao mesmo tempo de que realmente o que hai detrás deste labor é a idea de territorio, de proxecto amplo na escultura, como unha maneira de entender, de vincularte coa arte, coa pedagogía, coa ensinanza, identificarte cun lugar concreto nun momento determinado. Interésame ese elemento continuo que se advirte en moi poucos artistas, ese xeito de evolucionar case dende a dúbida, e sen modas.

X. T.: Resulta curioso porque non se adoita falar disto actualmente. Parece que hai certa convención de modernidade que vai en contra do proxecto. Nun momento concreto do tan exitoso capitalismo fractúrase a idea de proxecto porque non interesa. As cousas leva tempo facelas, pero iso non significa que non poidamos crear obxectos dunha gran calidade con rapidez; o proxecto é capaz de ter esa sensación do tempo. O que debería ser posible na modernidade é entender que unha calidade importante do proxecto é cómo mantelo. Co tempo somos capaces de conseguir obxectivos, pero descubrimos que é moi difícil de conservar o que perseguimos, o que queremos como individuos ou colectividade. Cando escollemos vivir de certo xeito á súa vez decatámonos de que nesta escola interveñen terceiras persoas, é un paso no que non imos estar sós, imos estar con outros, pero estes non sempre van estar ao teu lado. O proxecto vai de arriba para abaixo, non é directo, é complexo, de aparecer e desaparecer.

Algunhas propostas teñen a súa oportunidade en momentos históricos concretos, incluso é posible que alguén perciba xa non só a necesidade senón a oportunidade de crear, fronte a moitos que non a ven. Un proxecto como o Europees Keramisch Werkcentrum (EKWC), que se configura como un lugar utópico, desenvolveuse nun momento histórico moi específico nun país concreto no medio de

Europa nos anos noventa. Ás veces percibes que tes entre as mans un gran proxecto para desenvolver cando ninguén confía en que saia adiante, e ademais danse unha serie de condicións económicas, sociais e políticas favorables para que poida desenvolverse con éxito. O EKWC foi unha gran construción de esperanza, un proxecto que levamos a cabo os creadores en grupo. Unha construción así supuxo un grande esforzo, foi como unha gran sensación de utopía, de idealismo totalmente desinteresado, que non ten nada que ver ao mesmo tempo coa sociedade, coa política, coa economía, pero ten que se relacionar con todas elas.

Neste sentido destaca a interrelación do natural e o artificial que fago ás veces no meu traballo, onde mesturo produtos químicos —e mesmo tóxicos— con produtos naturais. Algo que esperta en min moita curiosidade é esa construción artificial que pode “semellar” tan natural. De aí que me gusten moito no eido literario os autores que xogan con estes dous ámbitos, que constrúen situacións moi naturais na ficción ou na poesía pero que resultan ser todo un artificio. Hai unha lóxica interna, unha dinámica. O artista no taller inventa e reinventa o mundo.

X. M. L.: De certo sabes conciliar moi ben todas esas cousas, como a realidade, non a exterior, senón a aprendida, unha realidade por construír.

X. T.: Exacto, tanto os creadores coma os políticos debemos pretender que a posibilidade de darlle sentido ao futuro é en realidade o que estamos a facer aquí, e neste labor non interveñen unicamente os artistas senón que todos poderíamos contribuír. Ese sería o sentido da democracia.

X. M. L.: Como habitantes activos.

X. T.: Pero todos sabemos que isto é unha misión imposible.

X. M. L.: Pero seguímolo intentando e sobre todo seguímolo crendo.

X. T.: Coido que é importante seguirmos crendo e sobre todo seguirmos pensando, porque hai xente que non soamente vende gato por lebre senón que ultimamente vende gato... por elefante! E as persoas seguen caendo no engano. Quero dicir que podemos darlle un sentido ao futuro. E de aí vén un pouco ese labor do artista no taller.

X. M. L.: Paréceme moi acertado o título que lle deches á mostra da Fundación Seoane, *Descrición sen lugar*, porque é como unha descrición do concepto analítico dese “sen lugar”. Incluso o feito de que sigas falando en galego, despois de vivir fóra de Galicia dende finais dos sesenta, amosa esa vinculación co lugar dunha maneira moi activa, esa idea de sentirte directamente implicado nunha realidade mundial malia vivires no embigo do mundo. Resulta moi curiosa esa ollada afectada que ofreces no teu traballo, non é unha ollada dende arriba senón dende un sentimento de activismo.

X. T.: Si, pero con dúbidas. Sempre coa intención de estar involucrado.

X. M. L.: Apréciase un sentimento de compromiso cos proxectos artísticos como foi o de botar a andar o Europees Keramisch Werkcentrum, en Holanda.

X. T.: Era un risco, pero eu confío no descoñecemento, en querer aprender. Non sabía nada de Holanda cando cheguei a aquel país, pero axiña empecei a aprender con outros. Hai unha inocencia que non é soamente precisa senón que ten que estar no principio do proxecto. Isto é unha gran contrariedade na modernidade porque normalmente organizámonos de tal xeito que todo ten que estar enriba da mesa antes de principiar calquera cousa. E cómpre sabermos como organizar con outros, como ir da idea á práctica con intensidade, con intención. Moitas veces non é posible poñer todo enriba da mesa, hai que saber qué poñer e dispoñer con intelixencia, valentía, risco, ánimo e aprendizaxe para comezar. Todo isto é un constante paradoxo de intencións, dunha banda debes ser moi flexible e da outra precísase moita firmeza para continuar. De aí vén ese compromiso coa arte. Tocoume vivir nun país no que estou nunha posición moi crítica pero que ao mesmo tempo se amosa tremendamente xeneroso comigo. Ese tipo de continuas contrariedades e este pensamento polivalente, cando vas ao taller como o plasmas? Sobre todo cun material de tan pouco valor cultural e económico como é a cerámica.

X. M. L.: Sempre mantiveches unha vinculación moi inmediata, case contaminada, do que é a xestión, a coordinación e a dirección do labor colectivo e do teu individual, o que amosa unha entrega e compromiso que se traslada logo ao traballo persoal.

X. T.: Si, son experiencias que aprendes co tempo. Non o entendo moi ben, porque ademais decátaste de que cada sete ou oito anos mudo de sitio e teño que empezar co ordinario, que é sempre o máis complicado.

X. M. L.: A identidade.

X. T.: Volver reinventar como responder á burocracia que ten cada país, e cada vez é máis complexa a identidade que o país require e que ti propós para comezar.

X. M. L.: Temos que seguir aprendendo.

X. T.: Seguir aprendendo e reinventando, porque non vale todo o que hai detrás senón que tes que adaptar a túa biografía ou o teu coñecemento ás novas situacións, tes que facer toda unha serie de intercambios. É retomo unha vez máis o “non saber”, o descoñecemento, esa frescura ou inocencia do que quere aprender. Co tempo decateime de que houbo unha serie de eventos que tiveron un certo éxito e que precisamente xurdiron en situacións nas que eu non sabía moi ben o que estaba facendo pero cos que estaba moi involucrado.

X. M. L.: É como poñerte a proba a ti mesmo.

X. T.: Si, supoño que ten que ver con sentirse novo, ou cos nervios, sentes esa necesidade de moverte. Ten que ver co corpo.

X. M. L.: Dende o panorama galego resulta atípico alguén coma ti cunha vinculación tan forte entre ensinanza e creación, con ese desprendemento, esa entre-ga cara aos alumnos e os proxectos.

X. T.: Isto non é máis ca un concepto ao que lle temos unha grande alerxia: a vocación. Sería moi interesante reinventar continuamente a vocación, estar no mundo con vocación para aprender, ou para ensinar, ou para dedicarse ao coñecemento. Parécese unha boa forma de estarmos no mundo. Cómpre relacionalo con aquilo que dicimos de que é posible construír unha biografía. Antes existían unha serie de parámetros sociais polos que ao chegar a unha determinada idade acadas certos coñecementos que che permiten traballar e



SheGlobal, 2004-05

deste xeito produces capital. Pero nos últimos trinta ou corenta anos xorde a gran posibilidade —falo do privilexiado Norte— de non saber cal vai ser a miña biografía, é dicir, non saber o que vou facer, polo que teño que aproveitar todo o meu coñecemento e veremos a onde chego. Ao cabo do tempo decátaste de que malia ser un acto persoal acaban participando nel outras persoas. É algo moi evidente: aprendo pero quero aprender con outros. Iso ten moito que ver coa ensinanza, eu ensino confesando que “imos aprender” e moita xente enténdeo.

X. M. L.: En España non se concibe a educación nese sentido, sobre todo no ensino universitario. Por exemplo, en ningún momento empregaches a palabra profesor e si o concepto de aprendizaxe constante e recíproca. Contigo vexo unha ambigüidade máis grande, máis rica.

X. T.: É unha concepción sobre o ensino que fun asimilando cos anos.

X. M. L.: Esas diferenzas no ámbito educativo son reais en gran parte de Europa.

X. T.: Aquí hai outra novidade, a de aprender cando somos maiores. Cómpre rompermos co convencionalismo de que deixamos de formarnos cando rematamos a escola ou o doutoramento. Recoñezo que é moi complicado e politicamente moi custoso levar adiante a idea de que sempre se aprende ou que sempre deberíamos aprender. De maiores aprendemos máis e moito mellor, e isto si que é novidoso. Cando tes a oportunidade, sobre todo á miña idade, de estar nun lugar onde se celebra a aprendizaxe e a posibilidade de poder aprender sen ter que acadar ningunha meta, aprendes axiña porque acariñas esa oportunidade. É un gran luxo. Aí creo que hai grandes posibilidades.

X. M. L.: Les xornais galegos?

X. T.: Leo *El País*, *La Voz de Galicia* na Internet, *Vieiros*, IGADI, etc. Estou ao día do que pasa, do que se fala nas rúas, sei quen é Inditex, Pescanova ou Zeltia, e coñezo o que acontece no mar. Recibo correos electrónicos de grupos activistas. Estou informado do que ocorre no meu país pero dende aquí. Leo xornais ingle-

ses e norteamericanos, gústanme moito as revistas de economía asiática e de novas tecnoloxías. Sei cousas moi globais e outras específicas, das que me informo ás veces falando coa familia ou cos amigos. O que máis me gustaría é ir apañar cereixas nunha chousa. Se podo facelo fágoo, pero é terrible porque esa chousa e esa cerdeira non son nin o prado nin a horta de cando eu era rapaz. Fíxenme maior. A agricultura desapareceu. Esa é a relación que teño con Galicia. Cando vou sei axiña o que desexo facer, pero ao mesmo tempo estou dentro e fóra continuamente.

X. M. L.: En realidade es un privilexiado.

X. T.: Ao mellor si o son pero detrás hai un enorme esforzo persoal dende moi novo e en solitario. Saín de Galicia con 19 anos para traballar no banco en Avilés. Aínda era un rapaz, e cando levaba vinte minutos no meu posto xa me decatei de que necesitaba facer outras cousas.

X. M. L.: A dos sesenta foi unha época moi dura e difícil na que moitas familias se viron obrigadas a emigrar.

X. T.: Cando traballaba en Avilés metérame nalgúns asuntos políticos e iso resultaba perigoso. Naquel momento de represión franquista a onde había que marchar era a París. O policía que me ía dar o pasaporte para viaxar á capital francesa díxome "...usted no debe ir a París", ou sexa que el coñecía a miña actividade pero ao mesmo tempo era unha persoa suficientemente boa como para dicirme que non fose a París. Que contradicións increíbles daquela España franquista! E acabei marchando a Londres.

X. M. L.: Máis que unha historia é unha biografía de encontro, de atoparse a un mesmo, de busca continua.

X. T.: Pero tamén é o resultado das condicións políticas do momento, froito da loita pola supervivencia nun ambiente dunha dureza terrible. E dese xeito aprendes a vivir na periferia, primeiro como individuo e despois cando escollo traballar con algo tan periférico como a cerámica. Esa aprendizaxe co tempo fai que desenvolves unha serie de habilidades que non terías doutro xeito, cando des-

cubrimos que realmente todos estamos fóra, que non hai ninguén dentro. Ese navegar é unha grande aprendizaxe.

X. M. L.: Esa traxectoria progresiva, ese itinerario de aprendizaxe e ao mesmo tempo de ir descubrindo novos horizontes está relacionado co concepto de nómade. A túa confianza no “non saber” e a importancia que ten a flexibilidade para cos proxectos tamén está moi vinculado ao nómade, porque de certo este é o individuo máis aberto, sincero e respectuoso.

X. T.: Manteño esa idea de respecto, aínda que con moita frecuencia estou enfadado por ver a inxustiza do mundo pero asemade —e aquí xorde de novo outra contradición— amo o mundo.

X. M. L.: Respectando un pouco o concepto, case diría que te escapas do comportamento xeral da emigración no sentido de que te implicas nas dificultades do lugar a onde vas, non procuras unicamente un beneficio económico. Chegas e intentas construír nese lugar, solucionar os problemas, o que dista moito da visión xeral do emigrante.

X. T.: É algo moi ambicioso, unha experiencia na que o concepto de nómade, emigrante ou exiliado están mesturados. Boto man de todas as posibilidades que me proporciona estar fóra, estar pendente do que pasa noutro sitio pero ao mesmo tempo non estar aí completamente.

X. M. L.: É unha sensación sobre todo de resentimento do emigrante, de eterno retorno.

X. T.: Nese aspecto é diferente.

X. M. L.: En Londres, nada máis chegar xa te vinculas con asociacións de galegos para traballar.

X. T.: Pero non soamente de galegos, tamén con outros grupos que están moi politizados. A finais dos sesenta hai moita xente en Londres que non somos emigrantes nin exiliados senón que estamos alí porque queremos vivir noutro lugar. Iso foi moi importante para todos nós.

X. M. L.: Nesa época empezou a arela de querer exercer profesionalmente en Europa, de saír da terra por ansias de novos coñecementos, pero tamén de xuntarse e manifestarse.

X. T.: Houbo feitos moi anecdóticos. Eu formo parte dun comité que construímos daquela vascos, cataláns, galegos e españois. Mantiñamos unha relación moi formal co Parlamento e coa Igrexa para fomentar a democracia en España naquel momento, cando se daban unhas condicións durísimas. Foi no tempo do Proceso de Burgos, co señor Fraga Iribarne como embaixador en Londres. A policía unha vez pegoume fronte á embaixada española, e foi curioso que cando fixen a exposición da Casa da Parra o señor Fraga estivo ao noso lado e falou dun xeito moi elocuente. É fantástico!

X. M. L.: Incluso que esa persoa chegara a ser presidente autonómico.

X. T.: Hai un mundo onde aínda poden acontecer e acontecen sorpresas cando nos involucramos, cando nos tiramos ao río sen estarmos seguros de se sabemos nadar.

X. M. L.: E que se relaciona co que comentabamos de seguir pensando en proxecto.

X. T.: A construción.

X. M. L.: Lembrar como atopabas Galicia naquel momento, botar a vista atrás con certas experiencias no fondo é como explicar as circunstancias actuais.

X. T.: Si, en moitos sentidos. O que acontece é que a memoria xoga comigo, sobre todo cando hai cambios de lugares, de paisaxes, de xentes ou de culturas continuos como foi o meu caso. Cando eu marcho de Galicia deixo a familia e déixoo todo. Durante varios anos manteño moi pouca comunicación co meu país. A principios dos setenta Londres e España eran sociedades encontradas, moi contrapostas. Hai moitas razóns polas que marchamos de España nese momento, non só políticas, aínda que no fondo sempre son políticas.

X. M. L.: É un compromiso.

X. T.: Empezas a escoller e decátaste de que hai máis posibilidades de que o futuro se poida crear, de que se poida dirixir, que coa liberdade o poidas



PM01, 2000

encamiñar. Trátase dunha posición política e asemade dunha experiencia persoal complexa. E de aí vén o abandono de Galicia. Durante moitos anos rodéate unha enorme confusión acerca de onde procedes. Mentres perdura esa experiencia sentes abandono e desamor. Cando esa pregunta chega non existe unha contestación lineal, non é un discurso nin unha narrativa, é unha gran mestura.

X. M. L.: Como son eses primeiros contactos con Galicia?

X. T.: Cando comezo a traballar como profesional en España onde teño a presentación é en Madrid, a través da galería Sargadelos e da súa galerista Inés Canosa, que foi crucial na miña actividade profesional xa que ela me pon en contacto cunha serie de artistas e ofréceme facer a primeira exposición. Daquela aínda non coñecía a ningún artista en España. Todo xurdiu cando un día no ano 1977 fun a Sargadelos, en Cervo, onde coñecín a Isaac Díaz Pardo e lle contei que estaba en Londres e que me gustaba moito a cerámica. A partir de aí producíronse unha serie de amizades que logo me levaron a participar en varias exposicións cos ceramistas de Madrid. No ano 1982 participo en *Galicia panorama del arte moderno. La semana de Galicia en Madrid*, evento no que se iniciaron os meus primeiros contactos con varios artistas galegos; nese sentido, a capital de España funcionaba como unha plataforma para a arte e a galería Altex desempeñou un papel fundamental. Fixen moi boa amizade con Enrique Ortiz e José Luis de Dios.

A penas tiña familia en Madrid, e de feito a miña irmá Teresa foi a primeira coleccionista da miña obra co que era o seu mozo daquela, Fernando Ayllon, xunto cos creadores galegos Marcelo Soto e Miguel Payo. Os primeiros que me apoian como artista son Ramón e Miren Lugrís e Rafael Ruiz, aos que coñecía dende os anos sesenta en Londres e logo en Nova York compartimos as experiencias de viaxeiros e nómades. Polo tanto, é a través de Sargadelos e de Inés Canosa como se produce o meu reenganche con Galicia.

Dous anos máis tarde marcho para Nova York onde me seleccionan para formar parte de *Preliminar I Bienal Nacional de las Artes Plásticas*, no ano 1983. Nesa exposición xorde unha grande relación artística co coleccionista Peter Fischer e Christiane Lampe de Frankfurt. Dous anos despois realicei unha

exposición individual no Kiosko Alfonso –que compartín con Elena Colmeiro– que acababa de estrearse tras a rehabilitación realizada por Xosé Manuel Casabella.

X. M. L.: En Madrid coincidiron moitos poetas e artistas galegos, Lois Pereiro e toda a xeración de finais dos setenta e a posterior de Antón Patiño ou Menchu Lamas, entre moitos outros.

X. T.: A miña relación con Madrid, como antes con Londres, non foi a través de Galicia. O Grupo de Traballo Galego en Londres do que formei parte xuntábase para desenvolver obxectivos moi concretos pero logo cada un mantiña o seu proxecto e estilo de vida propio.

X. M. L.: Resulta curioso que o teu achegamento a Galicia se producise de maneira gradual, progresiva, non directamente como un retornado senón sempre desde un ámbito persoal.

X. T.: Con frecuencia o contacto producíase a través de galegos que non estaban en Galicia. Cada un tiña a súa particular historia de exilio ou emigración, ou viaxeira. Máis tarde Pilar Corredoira propicia a miña relación profesional coa terra. Foi comisaria da mostra *Escultura Ibérica Contemporánea*, en Zamora no ano 1986, na cal participei, e dende ese intre comeza a terme presente en varias exposicións.

X. M. L.: Foi moi importante a túa experiencia en Sargadelos.

X. T.: Pasei un ano enteiro, do 1979 ao 1980, en Sargadelos. Resultou un período transcendental xa que é a primeira vez que vivo no meu país dende o 1969, ademais nunha situación moi especial por ter lugar nunha fábrica de cerámica, e tamén porque Sargadelos e Isaac son un foco cultural relevante naquel momento e sei o que significa estar alí. Fago amizade con Xosé Díaz e a súa familia, así como coa xente que traballa na investigación, Camilo Díaz, Andrés Varela, Xosé Vizoso, Goyo... Formo parte de Sargadelos, coñezo a fábrica, investigo e gozo moito durante a miña estadía. Traballo coa xente que fai as pastas, os esmaltes, os fornos... Converteuse nunha grande experiencia, nun laboratorio moi amplo, nun encontro decisivo na miña traxectoria. Ademais gústame moito o inverno do norte de Galicia,

a paisaxe de Cervo, un lugar que se presta á reflexión. Co traballo dese período elaboréi a mostra *Experiencia invernal en Sargadelos* que se expuxo en Madrid.

X. M. L.: Semella que esa vinculación con Galicia se fortaleceu no eido sentimental.

X. T.: É moi forte, ademais durante a miña estada en Sargadelos manteño un contacto directo co Grupo de Traballo Galego en Londres. Elaboramos un boletín de investigación cultural que eu mesmo distribuí dende alí. Ese lugar foi un grande agasallo na miña vida. Gárdolle un extraordinario afecto a Isaac e a todos os que estaban con el.

X. M. L.: A partir de aí amplíase a relación de galerías que desexan colaborar contigo, como Abel Lepina, Pardo Bazán ou Marisa Marimón.

X. T.: Nos noventa veño a Holanda para dirixir o Europees Keramisch Werkcentrum e comezo a ter unha relación con Lepina a partir de 1994 ou 1995 froito da cal xorde unha exposición individual no ano 1996. Foi unha persoa moi importante para min e de grande apoio. A finais desta década, con Miguel Anxo Rodríguez, que estaba a realizar labores de investigación como historiador no EKWC, manteño moitas e intensas conversas na nosa casa en Den Bosch. Outros artistas galegos que participaron como residentes no EKWC foron Elena Colmeiro, Miguel Vázquez, Fernando Casás e Emilia Guimeráns.

X. M. L.: Lepina como galerista queda sempre definido naquela época como un gran dinamizador dunha xeración artística en Vigo.

X. T.: Pancho Lepina é unha persoa cunha grande actividade, moi dinámica. Traballei moi ben con el. Así mesmo, co que teño unha excelente relación que permanece hoxe en día é con Antonio Garrido, a través dunha mostra na galería Pardo Bazán. E con José Luis Vázquez Montero, o director da galería Sargadelos en Compostela, comezo a ter unha grande amizade e relación profesional. De aí vén a vinculación con Marisa Marimón. A miña presenza nesta galería iniciouse coa feira de ARCO do 1998.

X. M. L.: Lembro ese ARCO, foi o dedicado a Portugal, e tamén as túas pezas.



Boy in a landscape with skull, 2004

X. T.: Eu viaxeí dende Holanda e axudei a levar algunhas pezas; eran esculturas moi grandes. Antes desa feira de ARCO, no ano 1997, tiven a exposición na Casa da Parra que resultou moi significativa na miña traxectoria artística porque supuña un cambio notable no meu xeito de traballar.

X. M. L.: Para min, como para moita xente, foi unha mostra referencial que serviu para que moitos en Galicia te coñecesen de verdade.

X. T.: Daquela, eu coñecía a moi pouca xente aquí. Pilar Corredoira fixo un grande esforzo cun catálogo marabilloso en colaboración con Xosé Díaz, co que manteño unha excelente relación a partir de entón, así como con Beiras. De feito, cando no 1978 vivía nun taller en Inglaterra, un lugar chamado Winchcombe Pottery, Beiras veume visitar con dous amigos, Teresa Barro e Fernando Pérez. Foi un lugar moi curioso onde atoparse, nunha horta moi fermosa no campo inglés, onde tanto me gusta andar. Aínda que eu nacín na Coruña, meus pais eran do interior de Lalín e de neno pasaba moitas tempadas en Busto e en Moalde, cerca de Bandeira. Esas experiencias foron moi significativas, experimentar o amor, a xente, a paisaxe, andar polos sitios.

X. M. L.: Esta é a Galicia que lles ensinas aos teus amigos?

X. T.: Si, pero tamén a Galicia complexa.

X. M. L.: Cando volviches coa mostra da Luis Seoane foi un reencontro con moita xente nesa idea ou sentimento que sempre formulas de tempo ausente, de silencio.

X. T.: Resultou un reencontro magnífico. Foi estupendo traballar con Silvia Longueira. A Fundación Luis Seoane levaba uns anos cunha complexa situación, problemas que vivín dende o principio. Xa tivera relación con eles cando estaban en Durán Loriga, con Alberto González-Alegre.

X. M. L.: Nesa exposición recordo as pezas de parede e unha das que estaba no patio, unha escultura quente, como en formación, como un novo descubrimento. Esta é unha sensación que produce a túa obra, incluso nese proxecto en tránsito, de espazos non expositivos.

X. T.: Foi moi contraditoria ao principio, pero decateime de que era aí, neses espazos, onde quería estar. O que máis me gusta son eses reenganches, a sorpresa que poida dar como artista e coñecer xente unha vez máis. Esa forma de mesturarme no mundo, de non saber qué vai pasar. Galicia, a pesar da ausencia, continúa sendo unha plataforma moi valiosa para min.

X. M. L.: De novo, unha achega a través das persoas.

X. T.: Igual que cando Marisa Sobrino me seleccionou para a exposición realizada no Auditorio de Galicia *De Asorey aos 90*. Para min volveu ser unha mostra moi significativa. Eses enganches son moi sorprendentes e danme moita enerxía.

X. M. L.: Foi esta a primeira revisión crítica da escultura en Galicia e de cada escultor no seu espazo temporal e colectivo.

X. T.: Foino cando eu son partícipe dun contexto con outros artistas. Marisa ponme en contacto con outra realidade escultórica galega porque a miña biografía non forma parte dunha xeración. Estou fóra de Galicia pero tamén fóra de lugar, como escultor e como artista, non participo de tendencias nin de discursos pero ao mesmo tempo sei deles. É como o proceso de camiñar: cómpre sabermos como chegar aos sitios pero non necesariamente empregando os mapas normais, si coñecéndoos.



PiaChea, 1999

Conversación con Xavier Toubes

Xosé Manuel Lens

Xosé Manuel Lens: Considero que el concepto de territorio resume muy bien tu trabajo, se percibe en él esa vinculación que existe con el hombre, más que con el lugar, esa identificación con el paisaje, con el horizonte.

Xavier Toubes: Es algo permanente, que siempre está ahí. Yo lo traslado a diferentes momentos de mi historia y de la historia del mundo. El territorio me gusta precisamente porque me gusta que no exista. Cuando se habla de esas cosas con frecuencia aparece la palabra identidad pero yo soy bastante escéptico con respecto a eso; no entiendo algunos de esos conceptos. Sobre qué se quiere decir con territorio, me interesa la persona, el yo en el paisaje, en un lugar concreto. Y de la misma manera que ese lugar y ese paisaje cambia con el tiempo también cambia mi relación con ese espacio. Es como encontrarse en un lugar y a veces, en un instante, estar fuera de él y a veces sin él. Aprendo a vivir con estas profundas contrariedades. Algo que explica lo emocionante y el instante del contacto. Me sucede a menudo cuando estoy en paisajes gallegos, pero también en las calles de Londres o en lugares inesperados. Es una experiencia muy fuerte, muy emocionante.

X. M. L.: Podemos decir que el paisaje te sirve de laboratorio pero tiene que existir la presencia del ser, de la interpretación, de la emotividad.

X. T.: No se trata solamente de una idea sino que tiene que haber experiencia o bien la necesidad de experimentar. Puede haber un proceso intelectual, una reflexión compleja, pero siempre hay la intención de probar. Es una experiencia de la mente y también del cuerpo. Se trata de nociones que hoy se revisan de nuevo, la experiencia que tiene el cuerpo sobre la tierra, el lugar, el paisaje o el territorio; es algo parecido a lo que nos sucede en la actualidad cuando vamos de aeropuerto en aeropuerto, en los trenes o en los autobuses. En eso el cuerpo tiene mucho que decir.

X. M. L.: Una noción muy clara de tu obra es precisamente la mirada sobre el paisaje, sobre la tierra, incluso como material, como campo de trabajo, de constancia, algo heredado pero algo también para construir, en un sentido casi crítico.

X. T.: Lo que se percibe es esa transición de lo local a lo global, con frecuencia a lo universal, incluso a veces una cosa muy próxima a la otra. Eso fue lo que me llevó tiempo incorporar, la polivalencia de estar: estar en Chicago y al mismo tiempo muy cerca de una finca en Lalín. Se crean toda una serie de negociaciones culturales en la mente, muy físicas, que tienen que ver con un cierto entendimiento de la materia. Yo siempre he estado muy fascinado con lo que los ojos ven y con lo que experimento. Experimento cuando miro, cuando veo, para crear posibilidades infinitas y finitas a la vez. Soy matérico, y precisamente por eso la intención es resonar a lo inmatérico, a lo inconmensurable, a lo infinito, a lo invisible. Un factor presente en mi obra, donde hay cosas muy matéricas y otras que no lo son tanto, es la intención de llegar a algo que es cosa, que pesa, que aparece, que visualmente tiene una organización. El ordenamiento visual es fundamental, determinar qué es imagen y qué es cosa, o sea, un interés en dar sentido a los sentidos.

X. M. L.: De una forma genérica, es como un elemento muy táctil, casi de descubrimiento de esa materia.

X. T.: Se trata de mantener el descubrimiento. Yo, por ejemplo, nunca he tenido un taller, siempre trabajaba en el de otros artistas, y ahora es la primera vez que dispongo de un taller pequeñísimo. Concibo el trabajo en el taller de vez en cuando, pero a veces pasan meses—incluso estuve años—sin hacer una pieza y luego llega una época de mucha intensidad y de trabajar muchas horas. Es paradójico, sobre todo cuando uno aparece con cosas enormes o muy matéricas. Hay una contrariedad que siempre ha estado muy presente en mi trayectoria: aprender a vivir con esa falta de lugar y volver a empezar y descubrir cómo engancharme en el lugar.

Al hablar de territorio también podemos pensar en la tradición, que me parece algo fundamental. Volver a observar una vez más lo que significan en la actualidad las relaciones con la tradición, ya que por parte del hombre, de la

mujer y de mis antecesores hay un gran aprendizaje que para mí es una fuente de conocimiento, pero después yo traslado ese saber a otros lugares; a partir de ahí es mi responsabilidad y al mismo tiempo una oportunidad. Critico la tradición cuando esta se convierte en una demagogia, en una serie de estilos o formas que son solo repetición, un simple código de comunicación. Una palabra que define mi trabajo es la del "proyecto".

X. M. L.: Creo que es una de las grandes claves de tu obra. Comencé a conocer tus trabajos a mediados de los noventa, primero fue a través de la exposición en la galería Pardo Bazán, luego en la Casa de la Parra en el año 1997 y finalmente en la muestra *De Asorey aos 90*, y siempre observaba las piezas como un elemento casi únicamente escultórico en un sentido icónico, como de emblema. Al mismo tiempo me di cuenta de que realmente lo que hay detrás de esta labor es esa idea de territorio, de proyecto amplio en la escultura, como una forma de entender, de vincularse con el arte, con la pedagogía, con la enseñanza, identificarte con un lugar concreto en un momento determinado. Me interesa ese elemento continuo que se advierte en muy pocos artistas, esa manera de evolucionar casi desde la duda, y sin modas.

X. T.: Resulta curioso porque no se suele hablar de esto actualmente. Parece que hay cierta convención de modernidad que va en contra del proyecto. En un momento concreto del tan exitoso capitalismo se fractura la idea de proyecto porque no interesa. Las cosas cuesta tiempo hacerlas, pero eso no significa que no podamos crear objetos de una gran calidad con rapidez; el proyecto es capaz de tener esa sensación del tiempo. Lo que debería ser posible en la modernidad es entender que una cualidad importante del proyecto es cómo mantenerlo. Con el tiempo somos capaces de conseguir objetivos, pero descubrimos que es muy difícil de conservar lo que perseguimos, lo que queremos como individuos o colectividad. Cuando escogemos vivir de cierta manera a la vez nos damos cuenta de que en esta elección intervienen terceras personas, es un paso en el que no vamos a estar solos, vamos a estar con otros, pero estos no siempre estarán a tu lado. El proyecto va de arriba hacia abajo, no es directo, es complejo, de aparecer y desaparecer.

Algunas propuestas tienen su oportunidad en momentos históricos concretos, incluso es posible que alguien perciba no solo la necesidad sino la oportunidad de crear, frente a muchos que no la ven. Un proyecto como el Europees Keramisch Werkcentrum (EKWC), que se configura como un lugar utópico, se desarrolló en un momento histórico muy específico en un país concreto en medio de Europa en los años noventa. A veces percibes que tienes entre las manos un gran proyecto para desarrollar cuando nadie confía en que salga adelante, y además se dan una serie de condiciones económicas, sociales y políticas favorables para que pueda desarrollarse con éxito. El EKWC fue una gran construcción de esperanza, un proyecto que llevamos a cabo los creadores en grupo. Una construcción así supuso un gran esfuerzo, fue como una gran sensación de utopía, de idealismo totalmente desinteresado, que no tiene nada que ver a su vez con la sociedad, con la política, con la economía, pero que tiene que relacionarse con todas ellas.

En este sentido destaca la interrelación de lo natural y lo artificial que hago a veces en mi trabajo, donde mezclo productos químicos —e incluso tóxicos— con productos naturales. Algo que despierta en mí mucha curiosidad es esa construcción artificial que puede "semejar" tan natural. De ahí que en el campo literario me gusten mucho los autores que juegan con estos dos ámbitos, que construyen situaciones muy naturales en la ficción o en la poesía pero que resultan ser todo un artificio. Hay una lógica interna, una dinámica. El artista en el taller inventa y reinventa el mundo.

X. M. L.: En verdad sabes conciliar muy bien todas esas cosas, como la realidad, no la exterior, sino la aprendida, una realidad por construir.

X. T.: Exacto, tanto los creadores como los políticos debemos pretender que la posibilidad de darle sentido al futuro es en realidad lo que estamos haciendo aquí, y en esta labor no intervienen únicamente los artistas sino que todos podríamos contribuir. Ese sería el sentido de la democracia.

X. M. L.: Como habitantes activos.

X. T.: Pero todos sabemos que esto es una misión imposible.



DNA, 2000

X. M. L.: Pero lo seguimos intentando y sobre todo lo seguimos creyendo.

X. T.: Creo que es importante que sigamos creyendo y sobre todo que sigamos pensando, porque hay gente que no solamente vende gato por liebre sino que últimamente vende gato... por elefante! Y la gente sigue cayendo en el engaño. Quiero decir que podemos darle un sentido al futuro. Y de ahí procede un poco esa labor del artista en el taller.

X. M. L.: Me parece muy acertado el título que le diste a la muestra de la Fundación Seoane, *Descripción sen lugar*, porque es como una descripción del concepto analítico de ese "sin lugar". Incluso el hecho de que continúes hablando en gallego, después de vivir fuera de Galicia desde finales de los sesenta, muestra esa vinculación con el lugar de una manera muy activa, esa idea de sentirte directamente implicado en una realidad mundial pese a vivir en el ombligo del mundo. Resulta muy curiosa esa mirada afectada que ofreces en tu trabajo, no es una mirada desde arriba sino desde un sentimiento de activismo.

X. T.: Sí, pero con dudas. Siempre con la intención de estar involucrado.

X. M. L.: Se aprecia un sentimiento de compromiso con los proyectos artísticos como fue el de echar a rodar el Europees Keramisch Werkcentrum, en Holanda.

X. T.: Era un riesgo, pero yo confío en el desconocimiento, en querer aprender. No sabía nada de Holanda cuando llegué a aquel país, pero inmediatamente comencé a aprender con otros. Hay una inocencia que no es solo precisa sino que tiene que estar en el principio del proyecto. Esto es una gran contrariedad en la modernidad porque normalmente nos organizamos de tal manera que todo tiene que estar encima de la mesa antes de iniciar cualquier cosa. Y es necesario que sepamos cómo organizar con otros, cómo ir de la idea a la práctica con intensidad, con intención. Muchas veces no es posible poner todo encima de la mesa, hay que saber qué poner y disponer con inteligencia, valentía, riesgo, ánimo y aprendizaje para comenzar. Todo esto es una constante paradoja de intenciones, por unha parte debes ser muy flexible y por la otra se necesita mucha firmeza para continuar. De ahí procede ese compromiso con el

arte. Me ha tocado vivir en un país en el que estoy en una posición muy crítica pero que al mismo tiempo se muestra tremendamente generoso conmigo. Ese tipo de constantes contrariedades y este pensamiento polivalente, cuando vas al taller ¿cómo lo plasmas? Sobre todo con un material de tan poco valor cultural y económico como es la cerámica.

X. M. L.: Siempre has mantenido una vinculación muy inmediata, casi contaminada, de lo que es la gestión, la coordinación y la dirección de la labor colectiva y de la tuya individual, lo que demuestra una entrega y compromiso que luego se traslada al trabajo personal.

X. T.: Sí, son experiencias que aprendes con el tiempo. No lo entiendo muy bien, porque además te das cuenta de que cada siete u ocho años me mudo de sitio y tengo que empezar con lo ordinario, que es siempre lo más complicado.

X. M. L.: La identidad.

X. T.: Volver a reinventar cómo responder a la burocracia que tiene cada país, y que cada vez es más compleja la identidad que el país requiere y que tú propones para comenzar.

X. M. L.: Tenemos que seguir aprendiendo.

X. T.: Seguir aprendiendo y reinventando, porque no vale todo lo que hay detrás sino que tienes que adaptar tu biografía o tu conocimiento a las nuevas situaciones, tienes que hacer toda una serie de intercambios. Y retomo una vez más el "no saber", el desconocimiento, esa frescura o inocencia del que quiere aprender. Con el tiempo me di cuenta de que hubo una serie de eventos que tuvieron un cierto éxito y que precisamente surgieron en situaciones en las que yo no sabía muy bien lo que estaba haciendo pero con los que estaba muy involucrado.

X. M. L.: Es como ponerte a prueba a tí mismo.

X. T.: Sí, supongo que tiene que ver con sentirse joven, o con los nervios, sientes esa necesidad de moverte. Tiene que ver con el cuerpo.

X. M. L.: Desde el panorama gallego resulta atípico alguien como tú con una vinculación tan fuerte entre enseñanza y creación, con esa generosidad, esa entrega hacia los alumnos y los proyectos.

X. T.: Esto no es más que un concepto al que tenemos una gran alergia: la vocación. Sería muy interesante reinventar continuamente la vocación, estar en el mundo con vocación para aprender, o para enseñar, o para dedicarse al conocimiento. Me parece unha buena manera de estar en el mundo. Es preciso relacionarlo con aquello que decíamos de que es posible construir una biografía. Antes se daban una serie de parámetros sociales por los que al llegar a una edad alcanzas ciertos conocimientos que te permiten trabajar y de esta forma produces capital. Pero en los últimos treinta o cuarenta años surge la gran posibilidad —hablo del privilegiado Norte— de no saber cuál va a ser mi biografía, es decir, no saber lo que voy a hacer, por lo que tengo que aprovechar todo mi conocimiento y veremos a dónde llego. Con el tiempo te das cuenta de que pese a ser un acto personal, acaban participando en él otras personas. Hay algo muy evidente: aprendo pero quiero aprender con otros. Eso tiene mucho que ver con la enseñanza, yo enseñé confesando que “vamos a aprender” y mucha gente lo entiende.

X. M. L.: En España no se concibe la educación en ese sentido, sobre todo en la enseñanza universitaria. Por ejemplo, en ningún momento has utilizado la palabra profesor y sí el concepto de aprendizaje constante y recíproco. Contigo veo una ambigüedad más grande, más rica.

X. T.: Es una concepción sobre la enseñanza que fui asimilando con los años.

X. M. L.: Esas diferencias en el ámbito educativo son reales en gran parte de Europa.

X. T.: Aquí hay otra novedad, la de aprender cuando somos mayores. Es necesario que rompamos con el convencionalismo de que dejamos de formarnos cuando acabamos la escuela o el doctorado. Reconozco que es muy complicado y políticamente muy costoso llevar adelante la idea de que siempre se aprende o que siempre deberíamos aprender. De mayores aprendemos más y

mucho mejor, y esto sí que es novedoso. Cuando tienes la oportunidad, sobre todo a mi edad, de estar en un lugar donde se celebra el aprendizaje y la posibilidad de poder aprender sin tener que alcanzar ninguna meta, aprendes en seguida porque anhelas esa oportunidad. Es un gran lujo. Ahí creo que hay grandes posibilidades.

X. M. L.: ¿Lees periódicos gallegos?

X. T.: Leo *El País*, *La Voz de Galicia* en Internet, *Vieiros*, IGADI, etc. Estoy al día de lo que pasa, de lo que se habla en la calle, sé quién es Inditex, Pescanova o Zeltia, y conozco lo que ocurre en el mar. Recibo correos electrónicos de grupos activistas. Estoy al tanto de lo que acontece en mi país pero desde aquí. Leo periódicos ingleses y norteamericanos, me gustan mucho las revistas de economía asiática y de nuevas tecnologías. Sé cosas muy globales y otras específicas, de las que me informo a veces hablando con la familia o con los amigos. Lo que más me gustaría es ir a recoger cerezas en una finca. Si puedo hacerlo lo hago, pero es terrible porque esa finca y ese cerezo no son ni el prado ni la huerta de cuando yo era niño. Me he hecho mayor. La agricultura ha desaparecido. Esa es la relación que tengo con Galicia. Cuando voy sé en seguida lo que deseo hacer, pero al mismo tiempo estoy dentro y fuera continuamente.

X. M. L.: En realidad eres un privilegiado.

X. T.: A lo mejor sí lo soy pero detrás hay un enorme esfuerzo personal desde muy joven y en solitario. Me fui de Galicia con 19 años para trabajar en el banco en Avilés. Todavía era un muchacho, y al llevar veinte minutos en mi puesto ya me di cuenta de que necesitaba hacer otras cosas.

X. M. L.: La de los sesenta fue una época muy dura y difícil en la que muchas familias tuvieron que emigrar.

X. T.: Cuando trabajaba en Avilés me había involucrado en algunos asuntos políticos, lo que resultaba peligroso. En aquel momento de represión franquista a donde había que marchar era a París. El policía que me iba a dar el



10.2005, 2005

pasaporte para viajar a la capital francesa me dijo "...usted no debe ir a París", o sea que el conocía mi actividad pero al mismo tiempo era una persona suficientemente buena como para decirme que no fuese a París. ¡Qué increíbles contradicciones de aquella España franquista! Y acabé marchándome a Londres.

X. M. L.: Más que una historia es una biografía de encuentro, de descubrirse a uno mismo, de búsqueda continua.

X. T.: Pero también es el resultado de las condiciones políticas del momento, fruto de la lucha por la supervivencia en un ambiente de una dureza terrible. Y de ese modo aprendes a vivir en la periferia, primero como individuo y luego cuando escojo trabajar con algo tan periférico como la cerámica. Ese aprendizaje con el tiempo hace que desarrolles una serie de habilidades que no tendrías de otro modo, cuando descubrimos que realmente todos estamos fuera, que no hay nadie dentro. Ese navegar es un gran aprendizaje.

X. M. L.: Esa trayectoria progresiva, ese itinerario de aprendizaje y al mismo tiempo de ir descubriendo nuevos horizontes está relacionado con el concepto de nómada. Tu confianza en el "no saber" y la importancia que tiene la flexibilidad para con los proyectos también está muy vinculado al nómada, porque en realidad este es el individuo más abierto, sincero y respetuoso.

X. T.: Mantengo esa idea de respeto, aunque con mucha frecuencia estoy enfadado por ver la injusticia del mundo pero a la vez —y aquí surge de nuevo otra contradicción— amo el mundo.

X. M. L.: Respetando un poco el concepto, casi diría que te escapas del comportamiento general de la emigración en el sentido de que te implicas en las dificultades del lugar a donde vas, no procuras únicamente un beneficio económico. Llegas e intentas construir en ese lugar, solucionar los problemas, lo que dista mucho de la visión general del emigrante.

X. T.: Es algo muy ambicioso, una experiencia en la que el concepto de nómada, emigrante o exiliado se entremezclan. Utilizo todas las posibilidades que

me proporciona estar fuera, estar pendiente de lo que pasa en otro sitio pero al mismo tiempo no estar ahí completamente.

X. M. L.: Es una sensación sobre todo de resentimiento del emigrante, de eterno retorno.

X. T.: En ese aspecto es diferente.

X. M. L.: En Londres, nada más llegar ya te relacionas con asociaciones de gallegos para trabajar.

X. T.: Pero no solamente de gallegos, también con otros grupos que están muy politizados. A finales de los sesenta hay mucha gente en Londres que no somos emigrantes ni exiliados sino que estamos allí porque queremos vivir en otro lugar. Eso fue muy importante para todos nosotros.

X. M. L.: En esa época comenzó el anhelo de querer ejercer profesionalmente en Europa, de salir de la tierra por ansias de nuevos conocimientos, pero también de reunirse y manifestarse.

X. T.: Sí, hubo hechos muy anecdóticos. Yo formo parte de un comité que construimos por aquel entonces vascos, catalanes, gallegos y españoles. Manteníamos una relación muy formal con el Parlamento y con la Iglesia para fomentar la democracia en España, cuando se daban unas condiciones durísimas. Fue en la época del Proceso de Burgos, con el señor Fraga Iribarne como embajador en Londres. La policía una vez me pegó frente a la embajada española, y fue curioso que cuando hice la exposición de la Casa da Parra el señor Fraga estuvo a nuestro lado y habló de una manera muy elocuente. ¡Es fantástico!

X. M. L.: Incluso que esa persona llegara ser presidente autonómico.

X. T.: Hay un mundo donde todavía pueden suceder y suceden sorpresas cuando nos involucramos, cuando nos tiramos al río sin estar seguros de si sabemos nadar.

X. M. L.: Y que se relaciona con lo que comentábamos de seguir pensando en proyecto.

X. T.: La construcción.

X. M. L.: Recordar cómo encuentras Galicia en aquel momento, echar la vista atrás con ciertas experiencias en el fondo es como explicar las circunstancias actuales.

X. T.: Sí, en muchos sentidos. Lo que sucede es que la memoria juega conmigo, sobre todo cuando hay cambios de lugares, de paisajes, de gentes o de culturas continuos como fue mi caso. Cuando me voy de Galicia dejo la familia y lo dejo todo. Durante varios años mantengo muy poca comunicación con mi país. A principios de los setenta Londres y España eran sociedades encontradas, muy contrapuestas. Hay muchas razones por las que nos vamos de España en ese momento, no solo políticas, aunque en el fondo siempre son políticas.

X. M. L.: Es un compromiso.

X. T.: Empiezas a escoger y te das cuenta de que hay más posibilidades de que el futuro se pueda crear, de que se pueda dirigir, que con la libertad lo puedas encaminar. Se trata de una posición política y al mismo tiempo de una experiencia personal compleja. Y de ahí viene el abandono de Galicia. Durante muchos años te rodea una enorme confusión acerca de dónde procedes. Mientras perdura esa experiencia sientes abandono y desamor. Cuando esa pregunta llega no existe una contestación lineal, no es un discurso ni una narrativa, es una gran mezcla.

X. M. L.: ¿Como son esos primeros contactos con Galicia?

X. T.: Cuando empiezo a trabajar como profesional en España donde tengo la presentación es en Madrid, a través de la galería Sargadelos y de su galerista Inés Canosa, que fue crucial en mi actividad profesional ya que ella me pone en contacto con una serie de artistas y me ofrece hacer la primera exposición. Por aquel entonces yo no conocía a ningún artista en España. Todo surgió cuando un día en el año 1977 fui a Sargadelos, en Cervo, donde conocí a Isaac Díaz Pardo y le conté que estaba en Londres y que me gustaba mucho la

cerámica. A partir de ahí se produjeron una serie de amistades que luego me llevaron a participar en varias exposiciones con los ceramistas de Madrid. En el año 1982 participé en *Galicia panorama del arte moderno. La semana de Galicia en Madrid*, evento en el que se iniciaron mis primeros contactos con varios artistas gallegos; en ese sentido, la capital de España funcionaba como una plataforma para el arte y la galería Altex desempeñó un papel fundamental. Hice muy buena amistad con Enrique Ortiz y José Luis de Dios.

A penas tenía familia en Madrid, y en efecto mi hermana Teresa fue la primera coleccionista de mi obra con el que por entonces era su novio, Fernando Ayllon, junto a los creadores gallegos Marcelo Soto y Miguel Payo. Los primeros que me apoyan como artista son Ramón y Miren Lugrís y Rafael Ruiz, a los que conocía desde los años sesenta en Londres y posteriormente en Nueva York compartimos las experiencias de viajeros y nómadas. Por lo tanto, es a través de Sargadelos y de Inés Canosa como se produce mi reenganche con Galicia.

Dos años más tarde me marché a Nueva York donde me seleccionan para formar parte de *Preliminar I Bienal Nacional de las Artes Plásticas*, en el año 1983. En esa exposición surge una gran relación artística con el coleccionista Peter Fischer y Christiane Lampe de Frankfurt. Dos años después realicé una exposición individual en el Kiosko Alfonso —que compartí con Elena Colmeiro—, que acababa de estrenarse tras la rehabilitación realizada por Xosé Manuel Casabella.

X. M. L.: En Madrid coincidieron muchos poetas y artistas gallegos, Lois Pereiro y toda la generación de finales de los setenta y la posterior de Antón Patiño o Menchu Lamas, entre muchos otros.

X. T.: Mi relación con Madrid, como antes con Londres, no fue a través de Galicia. El Grupo de Trabajo Galego en Londres del que formé parte se reunía para desarrollar objetivos muy concretos pero luego cada uno mantenía su proyecto y estilo de vida propio.

X. M. L.: Resulta curioso que tu acercamiento a Galicia se produjese de manera gradual, progresiva, no directamente como un retornado sino siempre desde un ámbito personal.

X. T.: Con frecuencia el contacto se producía a través de gallegos que no estaban en Galicia. Cada uno tenía su particular historia de exilio o emigración, o viajera. Más tarde Pilar Corredoira propicia mi relación profesional con mi tierra. Fue comisaria de la muestra *Escultura Ibérica Contemporánea*, en Zamora en el año 1986, en la cual participé, y desde entonces comienza a tenerme presente en varias exposiciones.

X. M. L.: Fue muy importante tu experiencia en Sargadelos.

X. T.: Pasé un año entero, de 1979 a 1980, en Sargadelos. Resultó un período trascendental ya que es la primera vez que vivo en mi país desde 1969, además en una situación muy especial por tener lugar en una fábrica de cerámica, y también porque Sargadelos e Isaac son un foco cultural relevante por entonces y sé lo que significa estar allí. Hago amistad con Xosé Díaz y su familia, así como con la gente que trabaja en la investigación, Camilo Díaz, Andrés Varela, Xosé Vizoso, Goyo... Formo parte de Sargadelos, conozco la fábrica, investigo y disfruto mucho durante mi estancia. Trabajo con la gente que hace las pastas, los esmaltes, los hornos... Se convirtió en una gran experiencia, en un laboratorio muy amplio, en un encuentro decisivo en mi trayectoria. Además me gusta mucho el invierno del norte de Galicia, el paisaje de Cervo, un lugar que se presta a la reflexión. Con el trabajo de ese período elaboré la muestra *Experiencia invernal en Sargadelos* que se expuso en Madrid.

X. M. L.: Parece que esa vinculación con Galicia se fortaleció en el ámbito sentimental.

X. T.: Es muy fuerte, además durante mi estancia en Sargadelos mantengo un contacto directo con el Grupo de Trabajo Galego en Londres. Elaboramos un boletín de investigación cultural que yo mismo distribuyo desde allí. Ese lugar fue un gran regalo en mi vida. Le guardo un extraordinario afecto a Isaac y a todos los que estaban con él.

X. M. L.: A partir de ahí se amplía la relación de galerías que desean colaborar contigo, como Abel Lepina, Pardo Bazán o Marisa Marimón.

X. T.: En los noventa vengo a Holanda para dirigir el Europees Keramisch Werkcentrum y empiezo a tener una relación con Lepina a partir de 1994 o 1995 fruto de la cual surge una exposición individual en el año 1996. Fue una persona muy importante para mí y de gran apoyo. A finales de esta década, con Miguel Anxo Rodríguez, que estaba realizando labores de investigación como historiador en el EKWC, mantengo muchas e intensas conversaciones en nuestra casa de Den Bosch. Otros artistas gallegos que han participado como residentes en el EKWC fueron Elena Colmeiro, Miguel Vázquez, Fernando Casás y Emilia Guimeráns.

X. M. L.: Lepina como galerista queda siempre definido en aquella época como un gran dinamizador de una generación artística en Vigo.

X. T.: Pancho Lepina es una persona con una gran actividad, muy dinámica. He trabajado muy bien con él. Asimismo, con el que he tenido una excelente relación que hoy en día permanece es con Antonio Garrido, a través de una muestra en la galería Pardo Bazán. Y con José Luis Vázquez Montero, el director de la galería Sargadelos en Compostela, comienzo a tener una gran amistad y relación profesional. De ahí viene la vinculación con Marisa Marimón. Mi presencia en esta galería se inició con la feria de ARCO de 1998.

X. M. L.: Recuerdo ese ARCO, fue el dedicado a Portugal, y también tus piezas.

X. T.: Yo viajé desde Holanda y ayudé a llevar algunas piezas; eran esculturas muy grandes. Antes de esa feria de ARCO, en el año 1997, tuve la exposición en la Casa da Parra que ha resultado muy significativa en mi trayectoria artística porque supuso un cambio notable en mi forma de trabajar.

X. M. L.: Para mí, como para mucha gente, ha sido una muestra referencial que ha servido para que muchos en Galicia te conociesen de verdad.

X. T.: Entonces, yo conocía a muy poca gente aquí. Pilar Corredoira hizo un gran esfuerzo con un catálogo maravilloso en colaboración con Xosé Díaz, con el que mantengo una excelente relación a partir de aquel momento, así como con Beiras. De hecho, cuando en 1978 vivía en un taller en Inglaterra, un lugar



SheGlobal, 2004-05

llamado Winchcombe Pottery, Beiras me vino a visitar con dos amigos, Teresa Barro y Fernando Pérez. Fue un lugar muy curioso donde encontrarse, en una huerta muy hermosa en el campo inglés, donde tanto me gusta caminar. Aunque nací en A Coruña, mis padres eran del interior de Lalín y de niño pasaba muchas temporadas en Busto y en Moalde, cerca de Bandeira. Esas experiencias han sido muy significativas, experimentar el amor, la gente, el paisaje, caminar por los lugares.

X. M. L.: ¿Es esta la Galicia que les enseñas a tus amigos?

X. T.: Sí, pero también la Galicia compleja.

X. M. L.: Cuando volviste con la muestra de la Luis Seoane fue un reencuentro con mucha gente, en esa idea o sentimiento que siempre planteas de tiempo ausente, de silencio.

X. T.: Resultó un reencuentro magnífico. Fue estupendo trabajar con Silvia Longueira. La Fundación Luis Seoane llevaba unos años con una compleja situación, problemas que viví desde el principio. Ya había tenido relación con ellos cuando estaban en Durán Loriga, con Alberto González-Alegre.

X. M. L.: En esa exposición recuerdo las piezas de pared y una de las que estaba en el patio, una escultura caliente, como en formación, como un nuevo descubrimiento. Esta es una sensación que produce tu obra, incluso en ese proyecto en tránsito, de espacios no expositivos.

X. T.: Fue muy contradictoria al principio, pero me di cuenta de que era ahí, en esos espacios, donde quería estar. Lo que más me gusta son esos reenganches, la sorpresa que pueda dar como artista y conocer gente una vez más. Esa forma de mezclarme en el mundo, de no saber qué va a pasar. Galicia, a pesar de la ausencia, continúa siendo una plataforma muy valiosa para mí.

X. M. L.: De nuevo, una aportación a través de las personas.

X. T.: Igual que cuando Marisa Sobrino me seleccionó para la exposición realizada en el Auditorio de Galicia *De Asorey aos 90*. Para mí volvió a ser una

muestra muy significativa. Esos enganches son muy sorprendentes y me dan mucha energía.

X. M. L.: Ha sido esta la primera revisión crítica de la escultura en Galicia y de cada escultor en su espacio temporal y colectivo.

X. T.: Lo ha sido cuando yo soi partícipe de un contexto con otros artistas. Marisa me pone en contacto con otra realidad escultórica gallega porque mi biografía no forma parte de una generación. Estoy fuera de Galicia pero también fuera de lugar, como escultor y como artista, no participo de tendencias ni de discursos pero al mismo tiempo los conozco. Es como el proceso de caminar: necesitamos saber cómo llegar a los sitios pero no necesariamente empleando los mapas normales, sí conociéndolos.

Conversation with Xavier Toubes

Xosé Manuel Lens

Xosé Manuel Lens: I believe the concept of territory summarises your work very well, you can perceive the connection that exists with man rather than with place, the identification with the landscape, with the horizon.

Xavier Toubes: It's permanent, something that is always there. I transfer it to different moments of my history and of the world's history. I like territory precisely because I like the fact that it doesn't exist. When you discuss these things the word identity often appears but I'm quite sceptical in this respect; I don't understand some of these concepts. What do we mean by territory? I'm interested in the person, the individual in the landscape, in a specific place. And in the same way that the place and the landscape eventually change, my relationship with space also changes. It's like finding yourself in a place, and at times, in a flash, being outside of it and sometimes without it. I've learned to live with this profound contrariness. Something that explains the exciting aspect and the instant of contact. It often happens to me when I'm in Galician landscapes, but also in the streets of London, or in unexpected places. It's a very powerful, very exciting experience.

X.M.L.: We could say that the landscape is your laboratory, but it also requires the presence of the being, the interpretation, the emotiveness.

X.T.: It doesn't require just an idea but also an experience or the need to feel. There may be an intellectual process, a complex reflection, but there is always an intention to try something. It's an experience of the mind and also of the body. These notions are brought reconsidered at present, the experience the body has on earth, in a place, a landscape or a territory; it's similar to what happens to us when we go from airport to airport, in trains or on buses. The body has a lot to say about this.

X.M.L.:A very clear notion of your work is precisely the way it looks at the landscape, at the earth, even as the material, as an area of work, of perseverance, something inherited but also something to build, in an almost critical sense.

X.T.: What is perceived is this transition from the local to the global, and frequently to the universal, sometimes even one thing that is very close to the other. That was what took me a long time to incorporate, the polyvalence of being: being in Chicago and at the same time very close to a country estate in Lalín. A whole series of cultural negotiations are created in the mind that are very physical, which are related to a certain understanding of the material. I have always been very fascinated with what the eyes see and what I feel. I feel when I look, when I see, to create possibilities that are infinite and finite at the same time. I am material, and precisely due to this my intention is to resound in the immaterial, in the immeasurable, in the infinite, in the invisible. A factor present in my work, where there are some very material things and others that are not so material, is the intention to reach something that is actually something, something heavy, that has a presence, that has a visual organisation. Visual order is fundamental, determining which one is an image and which one is a thing, i.e. an interest in giving meaning to the senses.

X.M.L.:Generically, it's like a very tactile element, almost for the discovery of this material.

X.T.: It's a case of maintaining the discovery. For instance, I never had a workshop, I always worked in other artists' workshops, and now for the first time I have a tiny workshop. I conceive my work in the workshop from time to time, but sometimes months go by—once even years—without creating a piece and then a period comes of great intensity and many hours of work. It's paradoxical, especially when you appear with huge or very material things. There is a contrariness that has always been present throughout my career: learning how to live with that lack of place and starting again and discovering how to get hold of the place.

When we talk about territory we can also think about tradition, which I believe is fundamental. To observe, once more, what the relationships with tradition mean in the present day, because in relation to man, woman and my ancestors there is a lot to be learnt which for me is a source of knowledge, but after this, I transfer this knowledge to other places; from there it's my responsibility and at the same time an opportunity. I criticise tradition when it becomes a demagogy, a series of styles or forms that are just repetition, a simple code of communication. A word that defines my work is "project".

X.M.L.: I think it's one of the great keys to your work. I started to discover your works in the mid nineties, firstly through the exhibition in the Pardo Bazán Gallery, later in the *Casa da Parra* in 1997 and finally in the exhibition *De Asorey aos 90*, and I always observed the pieces as an almost exclusively sculptural in a iconic sense, like an emblem. At the same time I realised that what is really behind this work is the idea of territory, of a broad project in sculpture, like a way of understanding, of linking oneself to art, to pedagogy, to teaching, of identifying with a specific place at a particular point in time. I'm interested in that continuous element that can be perceived in very few artists, that way of evolving almost from doubt, and without trends.

X.T.: It's strange because people don't often talk about this nowadays. There seems to be a certain convention of modernity that goes against the project. At a time when capitalism is so successful, the idea of the project is fractured because it's not of interest. It takes time to do things, but that doesn't mean we can't create objects of great quality quickly; the project is capable of having that feeling of time. What ought to be possible in modern times is understanding that an important quality of the project is how to maintain it. Eventually, we are capable of achieving objectives, but we discover that it's very difficult to conserve what we pursue, what we want as individuals or as a group. When we choose to live in a certain way, at the same time we realise that third parties play a part in this choice, it's a step in which we won't be alone, we will be with others, but they will not always be by your side. The project goes from top to bottom, it's not direct, it's complex, it appears and disappears.

Some proposals have their opportunity at specific moments in history; it's even possible that someone will perceive not only the need but also the opportunity of creating, as opposed to many who don't see it. A project like Europees Keramisch Werkcentrum (EKWC, European Ceramic Work Centre), which is configured as a Utopian place, was developed at a very specific moment in history in a particular country in the centre of Europe in the nineties. You sometimes perceive that you are in possession of a great project to be developed when nobody else believes it will succeed, and on top of this, a series of favourable economic, social and political conditions are present to ensure it can be developed successfully. The EKWC was a great construction of hope, a project that we, as the creators, carried out as a group. This kind of construction required a great effort, it was like a great feeling of Utopia, of totally unselfish idealism, which, in turn, has nothing to do with society, politics or the economy, but must interact with all of them.

In this way, we can highlight the interrelation of the natural and the artificial, which I introduce at times in my work, where I mix chemical products –and even toxic products– with natural products. Something that arouses a great curiosity in me is how this artificial construction can "appear" so natural. This is why in the literary field I really like authors who play with these two areas, who build very natural situations in fiction or in poetry which are in actual fact pure fantasy. There is an internal logic, a dynamic. The artist in the workshop invents and reinvents the world.

X.M.L.: To be honest you know how to harmonise all these things well, as if they were reality, not external reality, but rather a reality that has been learnt, a reality to be built.

X.T.: Exactly, both creators and politicians should expect that the possibility of giving meaning to the future is in fact what we are doing here, and this is not just the work of artists, everyone can contribute to it. This would be the true meaning of democracy.

X.M.L.: As active inhabitants.



Global, 2002

X.T.: But we all know that it's an impossible mission.

X.M.L.: But we keep trying and, above all, we continue to believe in it.

X.T.: I think it's important that we keep believing and, above all, that we keep thinking, because there are people out there who not only con others but they completely do them over! And people keep falling for it. What I'm trying to say is that we can give meaning to the future. And this is where the work of an artist in the workshop comes from.

X.M.L.: I thought the title you gave the Seoane Foundation exhibition, *Descripción sen lugar* (Description without place), really hit the mark, because it's like a description of the analytical concept of "without place". Even the fact that you still speak Galician, after having lived outside of Galicia since the late sixties, shows the link with the place in a very active way, the idea of feeling directly involved in a worldwide reality despite living in the centre of the world. The stilted look you offer in your work is very curious; it's not a look from above but rather from a feeling of activism.

X.T.: Yes, but with doubts. Always with the intention of being involved.

X.M.L.: You can sense a feeling of commitment with artistic projects, like when you set up the Europees Keramisch Werkcentrum (EKWC, European Ceramic Work Centre), in Holland.

X.T.: It was a risk, but I believe in not knowing, in wanting to learn. I didn't know anything thing about Holland when I arrived in the country, but straight away I started to learn from others. There's a kind of innocence that not only needs to be in the projects, it needs to be there from the start. This is very contrary in the modern world, because we normally organise ourselves in such a way that everything must be laid out on the table before we start anything. And we need to know how to organise with others, how to go from the idea to practice with intensity, with intention. It's not often possible to lay everything out on the table; we need to know what to present and what to have with intelligence, resoluteness, risk, courage and learning in order to get started. All of

this is a constant paradox of intentions, on the one hand you need to be very flexible and on the other, you need to be very firm in order to continue. This is where this commitment with art comes from. I have experienced living in a country where I was in a very critical position but at the same time it was extremely generous with me. How do you capture this type of constant contrariness and this polyvalent thought when you go to the workshop? Particularly, with a material like clay that has such a low cultural and economical value.

X.M.L.: You have always kept a very close, almost contaminated link, with the management, coordination and direction of collective work and your own individual work, which displays a devotion and commitment which is later transferred to your personal work.

X.T.: Yes, these are experiences that you learn eventually. I don't understand it very well, because, in addition, you also realise that every seven or eight years I move, and I have to start with the ordinary, which is always the most complicated.

X.M.L.: Identity.

X.T.: To reinvent how to respond to the bureaucracy of each country, and the fact that the identity that the country requires, and that you propose in order to get started, is more and more complex.

X.M.L.: We have to continue learning.

X.T.: To continue learning and reinventing, because everything that is behind is not relevant, you have to adapt your biography or your knowledge to new situations, you have to carry out a series of exchanges. And once again I come back to the "not knowing", the lack of knowledge, that freshness or innocence from which to learn. With the passing of time, I realised that there was a series of events that had a certain level of success, which precisely arose in situations in which I didn't know exactly what I was doing but in which I was very involved.

X.M.L.: It's like putting yourself to the test.

X.T.: Yes, I suppose it has to do with feeling young, or with nervousness, you feel that need to move yourself. It has to do with the body.

X.M.L.: From the Galician perspective, someone like you is atypical, with a very strong bond between teaching and creation, with that generosity, that devotion to the students and the projects.

X.T.: This is no more than a concept which we are very allergic to: vocation. It would be very interesting to continually reinvent vocation, to be in the world with a vocation to learn, or to teach, or to devote oneself to knowledge. I think it would be a good way to be in the world. We need to relate it to what we said about it being possible to construct a biography. Before, a series of social parameters were given by which, when you reach a certain age, you reach certain knowledge that enables you to work and this way you produce capital. However, over the last thirty or forty years the great possibility arises –I'm talking about the privileged North– of not knowing what your biography will be, i.e. not knowing what you're are going to do, and therefore you have to make the most of all your knowledge and see where you get to. Eventually you realise that despite being a personal act, other people end up participating in it. There is something very obvious: I learn but I want to learn with others. This has a lot to do with teaching, I teach by acknowledging that "we are going to learn" and many people understand that.

X.M.L.: In Spain, education is not conceived in that way, particularly at university-level. For instance, you have not mentioned the word teacher at any point but you have mentioned the concept of constant and reciprocal learning. With you I see a greater, richer ambiguity.

X.T.: It's a conception of teaching that I took on gradually over the years.

X.M.L.: These differences in the area of education are real in much of Europe.

X.T.: Here there is another novelty, learning when we're older. We need to break away from the conventionalism that we stop learning when we finish

school or a PhD. I realise it's very complicated and very expensive, politically speaking, to carry out the idea that we are always learning or that we should always learn. As adults we learn more and much better, and that really is a novelty. When you have the opportunity, particularly at my age, of being in a place where learning is celebrated and the possibility of being able to learn without having to reach a goal, you learn very quickly because you're eager for the opportunity. It's a great luxury. In this area, I believe there are great possibilities.

X.M.L.: Do you read Galician newspapers?

X.T.: I read *El País*, *La Voz de Galicia* on the Internet, *Vieiros*, IGADI, etc. I'm up to date with what's going on, what's being said on the streets, I know who Inditex, Pescanova or Zeltia are; I know what happens in the sea. I receive e-mails from activist groups. I'm aware of what happens in my country, but from here. I read English and US newspapers; I like Asian magazines about the economy and new technologies very much. I know some very global things and other more specific ones, which I find out about from speaking to my family or my friends. What I'd most like to do is to pick cherries on a country estate, and when I can I do, but it's awful because neither the estate nor the cherry are from the same fields or the same fruit garden as when I was a boy. I've grown up. The agriculture has disappeared. That's the relationship I have with Galicia. When I go there, I know what I'd like to do straight away, but at the same time I'm continually on the inside and on the outside.

X.M.L.: You're actually very privileged.

X.T.: Maybe I am, but behind that is a huge personal effort from a very young age, completely on my own. I left Galicia when I was 19 to work in a bank in Avilés. I was still a lad, and after just twenty minutes on the job I realised that I needed to do other things.

X.M.L.: The seventies was a very harsh and difficult time in which many families were forced to emigrate.

X.T.: When I worked in Avilés I became involved in some political matters, which was quite dangerous. At that time, under Franco's repression, the place to go to was Paris. The policeman who was about to give me the passport to travel to the French capital said to me "...you shouldn't go to Paris", which meant he knew what my activity was but at the same time he was a good enough person to tell me not to go to Paris. There were some incredible contradictions in Franco's Spain! And I ended up going to London.

X.M.L.: Rather than a story it's a biography of encounter, of discovering oneself, of a continuous search.

X.T.: But it's also the result of the political conditions of that time, a product of the struggle for survival in an atmosphere of terrible hardship. And in this way, you learn to live on the fringes, firstly as an individual and later when I chose to work with something as marginal as ceramics. This learning eventually leads you to develop a series of skills that you wouldn't have had otherwise, when we discover that we are all actually on the outside that nobody is on the inside. This voyage is a great learning experience.

X.M.L.: That progressive trajectory, that itinerary of learning and at the same time of gradually discovering new horizons is related to the concept of the nomad. Your trust in "not knowing" and the importance flexibility has for your projects is also closely linked to the nomad, because they are in fact the most open, sincere and respectful individuals.

X.T.: I hold that idea of respect, although I often get very annoyed when I see the injustice of the world, but at the same – and here is another one of those contradictions – I love the world.

X.M.L.: With a certain amount of respect for the concept, I would almost say you escape from the general behaviour of emigration in the sense that you involve yourself in the difficulties of the place you go to, you don't just seek economic profit. You arrive and you try to build in the place, to resolve the problems, which is far from the general view of an emigrant.

X.T.: It's very ambitious, an experience in which the concept of the nomad, emigrant or exile intertwine. I use all the possibilities that are offered to me by being abroad, being aware of what happens in another location but at the same time not fully being there.

X.M.L.: It's mainly the emigrant's feeling of resentment, of eternal return.

X.T.: In that aspect it's different.

X.M.L.: As soon as you arrived in London you became involved in associations of Galicians in order to work.

X.T.: Not just Galicians, I was also involved with other groups that were highly politicised. At the end of the sixties, there were many of us in London who were not emigrants or exiles, but rather we were there because we wanted to live in another place. That was very important for all of us.

X.M.L.: In that period, your desire began to carry out your work on a professional basis in Europe, to leave your land due to a longing for new knowledge, but also to gather and demonstrate.

X.T.: Yes, there were some very interesting events. I became part of a committee that I formed at that time with Basques, Catalonians, Galicians and Spaniards. We held very formal relations with Parliament and the Church to promote democracy in Spain, when the conditions were very harsh. It was at the time of the Burgos Process, with Mr. Fraga Iribarne as the ambassador in London. I was once hit by the police in front of the Spanish Embassy, and curiously when I did the exhibition at the *Casa da Parra* Mr. Fraga stood next to us and spoke very eloquently. It's amazing!

X.M.L.: Even the fact that that person became President of the Autonomous Region.

X.T.: There is a world out there in which surprises can occur and do occur when you get involved, when you dive in head first even when you're not sure if you can swim.

X.M.L.:And they are related to what we were saying, about continuing to think about the project.

X.T.: Construction.

X.M.L.:Remembering how you saw Galicia at that time, looking back over certain experiences is actually how you can explain the current circumstances.

X.T.: Yes, in many ways. The fact is your memory plays tricks on you, especially when there are continuous changes in place, landscape, people or culture, as in my case. When I left Galicia I left my family and everything else behind me. For several years I had very little communication with my country. At the beginning of the seventies, the societies of London and Spain were poles apart and completely opposing. There were many reasons why we went to Spain at that time that were not just political, although in the end they are always political.

X.M.L.:It's a commitment.

X.T.: You start making choices and you realise there are more possibilities that enable the future to be created, to be directed, that with freedom you can channel it. It's a political position and, at the same time, a complex personal experience. And this is where leaving Galicia comes from. For many years you are in the midst of great confusion about where you come from. Whilst this experience lasts, you feel abandonment and coldness. When that question arises there is no set answer, it's not a speech or a story it's a great mixture.

X.M.L.:What were those first contacts with Galicia like?

X.T.: When I started working professionally in Spain, I was presented in Madrid, through the Sargadelos Gallery and its owner Inés Canosa, who was crucial in my professional activity, as she introduced me to a series of artists and gave me the opportunity of holding my first exhibition. At that time, I didn't know any artists in Spain. Everything came about when one day in 1977 I went to Sargadelos, in Cervo, where I met Isaac Díaz Pardo and I told him I lived in London and I was very interested in ceramics. From there, a series of friendships blossomed which would later



SheGlobal 04

lead me to take part in various exhibitions with ceramic artists from Madrid. In 1982, I took part in *Galicia panorama del arte moderno. La semana de Galicia en Madrid* (Galicia, scene of modern art. Galicia Week in Madrid), an event in which I made my first contacts with various Galician artists; in this respect, the Spanish capital operated as a platform for art and the Altex Gallery played a fundamental role in this. I became very good friends with Enrique Ortiz and José Luis de Dios.

I had hardly any relatives in Madrid, and indeed my sister Teresa was the first collector of my work with her boyfriend of that time, Fernando Ayllon, together with the Galician creators Marcelo Soto and Miguel Payo. The first people to back me as an artist were Ramón and Miren Lugrís and Rafael Ruiz, whom I'd known since the sixties in London, and later in New York we shared our experiences as travellers and nomads. So it was through Sargadelos and Inés Canosa that I got back in touch with Galicia.

Two years later, I went New York where I was selected to take part in *Preliminary I National Biennial of Plastic Arts*, in 1983. At the exhibition, a great artistic relationship blossomed with the collector Peter Fischer and Christiane Lampe of Frankfurt. Two years later I held an individual exhibition at *Kiosko Alfonso*, which I shared with Elena Colmeiro, after its recent re-opening following the renovation by Xosé Manuel Casabella.

X.M.L.: Many Galician poets and artists were in Madrid at that time, Lois Pereiro and the whole generation of the late seventies and the following generation with Antón Patiño or Menchu Lamas, among many others.

X.T.: My relationship with Madrid, and with London before it, was not through Galicia. The *Grupo de Traballo Galego* (Galician Work Group), which I was part of, met to develop very specific objectives but aside from that each of us had our own projects and lifestyles.

X.M.L.: It's curious that you got closer to Galicia in a gradual, progressive way, not directly like a return but rather from a personal aspect.

X.T.: The contact was often produced through Galicians who were not actually in Galicia. Each of us had our own particular story of exile or emigration, or

travel. Later on Pilar Corredoira helped my professional relationship with my land. She was the organiser of the exhibition *Escultura Ibérica Contemporánea* (Contemporary Iberian Sculpture) in Zamora in 1986, which I participated in, and from then she began to consider me for various exhibitions.

X.M.L.:Your experience in Sargadelos was very important.

X.T.: I spent a whole year, from 1979 to 1980, in Sargadelos. It was a transcendental period as it was the first time I had lived in my country since 1969, even more so because it was in a ceramics factory, and also because Sargadelos and Isaac were a relevant cultural focal point of that time and I know what it means to have been there. I made friends with Xosé Díaz and his family, as well as with the people who worked on the research, Camilo Díaz, Andrés Varela, Xosé Vizoso, Goyo... I was part of Sargadelos, I got to know the factory, and I researched and enjoyed my stay very much. I worked with the people who prepare the clay, the enamels, the kilns... It turned into a great experience, in a very large laboratory, in a decisive encounter in my career. Besides this, I like winter in the north of Galicia, the landscape of Cervo, a place that inspires reflection. With my work from that period I prepared the collection *Experiencia invernal en Sargadelos* (Winter experience in Sargadelos) which I exhibited in Madrid.

X.M.L.:It seems that your link with Galicia got stronger on the emotional side.

X.T.: It was very strong, indeed during my stay in Sargadelos I was in direct contact with the *Grupo de Traballo Galego* (Galician Work Group) in London. We drew up a cultural research bulletin which I distributed myself from there. That place was the greatest gift of my life. I still feel extraordinary affection towards Isaac and all those who were with him.

X.M.L.:From this point, the list of Galleries who wanted to collaborate with you grew, including Abel Lepina, Pardo Bazán and Marisa Marimón.

X.T.: In the nineties I came to Holland to direct the *Europees Keramisch Werkcentrum* (EKWC, European Ceramic Work Centre) and I started a relation-

ship with Lepina from 1994 or 1995 which resulted in an individual exhibition in 1996. He was a very important person for me and gave me great support. At the end of the decade, I held many intense conversations with Miguel Anxo Rodríguez in our house in Den Bosch, who was carrying out research work as an historian at EKWC. Other Galician artists who have taken part as residents at EKWC were Elena Colmeiro, Miguel Vázquez, Fernando Casás and Emilia Guimeráns.

X.M.L.:As a gallery owner, Lepina was always defined at that time as the great promoter of an artistic generation in Vigo.

X.T.: Pancho Lepina is a very active and very dynamic person. I worked very well with him. In the same way, I have had an excellent relationship with Antonio Garrido, which is still strong today, through an exhibition at the Pardo Bazán Gallery. And with José Luis Vázquez Montero, the Director of the Sargadelos Gallery in Compostela, I began a great friendship and professional relationship. This is where the connection with Marisa Marimón comes from. My presence in this Gallery started with the ARCO fair in 1998.

X.M.L.:I remember that that year's ARCO was dedicated to Portugal, and also to your pieces.

X.T.: I travelled there from Holland and helped to take some of the pieces; they were very large sculptures. Before that year's ARCO, in 1997, I had an exhibition at the *Casa da Parra* which turned out to be very significant in my artistic career as it led to a notable change in my way of working.

X.M.L.:For me, and for many others, it was a referential exhibition which has helped many people in Galicia to get to know you properly.

X.T.: At that time I knew very few people here. Pilar Corredoira made a great effort with a marvellous catalogue in collaboration with Xosé Díaz, with whom I still have an excellent relationship, which started at that time, as well as with Beiras. In fact, in 1978 when I lived in a workshop in England, a place called Winchcombe Pottery, Beiras came to visit me with two friends, Teresa

Barro and Fernando Pérez. It was a very curious place to meet, in a beautiful garden in the English countryside, where I loved to go for walks. Although I was born in A Coruña, my parents were from inland Lalín and as a child I spent a lot of time in Busto and in Moalde, close to Bandeira. These events have been very significant, where I experienced love, people, the landscape, walks through the different places.

X.M.L.: Is this the Galicia you show to your friends?

X.T.: Yes, but I also show them the complex Galicia.

X.M.L.: When you came back with the exhibition from the Luis Seoane Foundation it was a reunion with many people, in that idea or feeling that you always express of absent time, of silence.

X.T.: It was a magnificent reunion. It was wonderful working with Silvia Longueira. The Luis Seoane Foundation had been going through a complex situation for a few years, problems that I experienced from the start. I had already been involved with them when they were in Durán Loriga, with Alberto González-Alegre.

X.M.L.: At that exhibition I remember the wall-hung pieces and one of the ones in the patio, a hot sculpture, as if it was in formation, like a new discovery. This is the feeling that your work produces, even in this project in transit, in non-exhibitory areas.

X.T.: At first it was very contradictory, but I realised that it was there, in those spaces, that I wanted to be. What I like the most are those reconnections, the surprise you can give as an artist and getting to know people again. That way of mixing with the world, of not knowing what will happen. Despite my absence, Galicia continues to be a very valuable platform for me.

X.M.L.: Once again, a contribution through people.

X.T.: Like when Marisa Sobrino selected me for the exhibition held at the Galicia Auditorium *De Asorey aos 90*. This was a very significant exhibition for



Polvo1, 2002

me once again. Those connections are very surprising and they give me a great deal of energy.

X.M.L.: This was the first critical review of sculpture in Galicia and of each sculptor in their temporal and collective space.

X.T.: It was when I was party to a context with other artists. Marisa put me in touch with another Galician sculptural reality because my biography is not part of a generation. I'm away from Galicia but also out of place, as a sculptor and as an artist, I don't participate in tendencies or in speeches but at the same time I am conscious of them. It's like the process of walking: we need to know how to reach the locations but not necessarily by using normal maps, but we do need to be aware of them.

Cronoloxía básica

1947

Nace o 10 de maio na Coruña.

1967/69

Comeza a traballar no Banco Exterior de España, en Avilés.

1969/74

Marcha de España polo seu desacordo coa situación política e decide instalarse en Londres, onde comeza a traballar no Banco Español, en Covent Garden. É cofundador do Grupo de Traballo Galego en Londres, que publica un boletín informativo, e intentan que o Parlamento Británico apoie a instauración da democracia en España. No seu tempo libre, asiste a un curso de cerámica para adultos no centro de Londres.

1974/77

Estuda no Goldsmiths' College da Universidade de Londres.

1977/78

Traballa como axudante de Raymond Finch

na Winchcombe Pottery dos Cotswolds, en Gloucestershire (Reino Unido).

1979

A súa primeira exposición individual, Galería Sargadelos, Madrid.
Asistiu a un curso no Seminario de Estudios Cerámicos de Sargadelos, Lugo.
Vai aos EUA por primeira vez: viaxa ata Nova York e pola Costa Este.

1980-83

Matricúlase no New York State College of Ceramics, na Universidade Alfred de Nova York e obtén o título de Master of Fine Arts (*Máster en Belas Artes*) en 1983.
Casa coa artista Patricia Rieger.

1982

Ceramistas en Madrid. Museo Municipal de Madrid.
Galicia Panorama del Arte Moderno, La Semana de Galicia en Madrid. Galería do Banco de Bilbao, Madrid.
Publica artigos na *Revista Cerámica*, Madrid.

1983-99

Imparte clases en Chapel Hill, na Universidade de Carolina do Norte, como profesor do departamento de arte.

1983

Recibe unha bolsa de estudos do Ministerio de Cultura, Madrid.
Preliminar I Bienal Nacional de las Artes Plásticas
Museo Provincial de Zaragoza, Zaragoza.
Viaxou a diferentes museos en España.

1986

Outórganlle o National Endowment for the Arts Fellowship, premio nacional de arte nos Estados Unidos de América, e o Artist Fellowship do North Carolina Arts Council.

1988

Recibe o premio Individual Artist Fellowship do Southeastern Center for Contemporary Art, Charlotte (Estados Unidos).

1989-91

Participa na creación do European Ceramics Work Centre, que en orixe foi o Keramish Werkcentrum, Heusden (Holanda).
Artista visitante no Banff Centre School

of Fine Arts, Banff (Canadá).

Os seus labores de profesor visitante en escolas de arte internacionais comezan a ser máis habituais.

1988

East-West Contemporary Ceramics Exhibition
Fundación Coreana de Arte e Cultura, Seúl (Corea do Sur).

1989

Exposición individual na galería Fosdick Nelson da Universidade de Alfred, Alfred (Nova York).

1990

Exposición individual na galería Helen Drutt, Nova York.
Exposición individual na galería Van Mourik, Róterdam.

1991-99

Director artístico do European Ceramics Work Centre (EKWC) en Hertogenbosch (Holanda).

1992

Traballa como comisario de exposicións e publica o ensaio *The Opening Project. The European Ceramics Work Centre*, presentada no National Council on

Education for Ceramic Arts de Filadelfia (EUA).

É comisario do proxecto *The Portal, Two Moscow architects: Alexander Brodsky, Ilya Utkin* no EKWC (Holanda).

1993

Gaña o primeiro premio na Bienal Europea de Cerámica, Museo de Cerámica de Manises, Valencia.

Exposición individual na galería Van Mourik de Róterdam.

1994

Comisario do proxecto *Four Indian Artists: Work in Ceramics*, catálogo e introdución, no EKWC e na galería Schoo-Foundation for Indian artists (Ámsterdam).

1995

Viax a China e participa na *Kaolin International Ceramic Art Conference*, Jingdezhen (Jiangxi).

Comisario do proxecto *China Project (3 artists from China at EKWC)*.

1996

Exposición individual na galería Abel Lepina de Vigo.

Exposición individual na galería Pardo Bazán da Coruña.

K' 96 –International Ceramic Art. Etela-Karjalan Taidemuseo, Lappeeranta (Finlandia).

Texto e conferencia *EKWC – Archaeology. Networks in Ceramics*. Universidade de Arte e Deseño de Helsinki.

Beelden uit Brazílie, catro artistas brasileiros no EKWC. Discurso introdutorio no Museo Stedelijk de Schiedam (Holanda).

1997

Exposición individual na galería Casa da Parra, Santiago de Compostela.

Orte-Plätze-Gegenden. Magdeburg Museen, Magdeburg (Alemaña).

De Asorey a los 90. Escultura Moderna en Galicia, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela.

Biennial International of Ceramic Art.

Museo de Arte Metropolitano de Seúl, Seúl, (Corea do Sur).

1998

Exposición individual na galería Marisa Marimón de Ourense.

Comisario, texto e conferencia *A nova expresión da terra. As experiencias do European Ceramics Work Centre* na Fundación Luis Seoane da Coruña e no Centro de Artesanía e Deseño de Galicia de Lugo.

1999

Profesor de arte no School of the Art Institute de Chicago.
Exposición individual na galería Witte Voet de Ámsterdam.
Museo Frans Hals de Haarlem, Holanda.

2001-02

Realiza unha residencia no European Ceramics Work Centre.

2003

Viaxa a Corea do Sur como relator convidado (co texto *Thinking Matters. For a new language in ceramics_ Pensar importa. Por unha nova linguaxe na cerámica_*) en *Now and Now, World Contemporary Ceramics*.
Icheon World Ceramic, Icheon (Corea do Sur).

2004

Exposición individual na Perimeter Gallery de Chicago.
Conferencia e texto en *Ceramic-Culture-Innovation*. Europäisches IndustrieMuseum für Porzellan. Selb-Ploberg (Alemaña).
Conferencia e texto en *Espacios de Creación Contemporánea*, Santiago de Compostela

2005

Exposición individual na Fundación Luis Seoane da Coruña.
Quatre Ceramists Espagnols, Musée Ariana de Xenebra.
Examinador externo (2005-07) no Royal College of Art de Londres.

2006

Exposición individual no Kunstforum, Solothurn (Suíza).

2007

Tras dos agros, exposición individual, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela.

Obras en colección

- Musé Ariana, Xenebra (Suíza)
- The Wornick Collection. Museum of Fine Arts, Boston. (EE UU)
- Racine Art Museum, Racine, Wisconsin (EE UU)
- Daum Museum of Contemporary Art, Sedalia, Missouri (EE UU)
- Jay Collection. Gyeonggi-do (Corea do Sur)
- Gresol, Girona
- Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela
- Fundación Caixa Galicia
- Fundación Coca Cola España
- First National Bank, Columbia, Missouri (EE UU)
- The Gallery of Art and Design.
- Universidade Estatal de Carolina do Norte, Raleigh (EE UU)
- Etela- Karjalan Taidemuseo, Lappeeranta (Finlandia)
- Fundación Argentaria
- Fundación Caixa-Vigo
- Instituto de Cerámica de Jingdezhen, Jingdezhen (China)
- Museu de Cerámica de Manises, Valencia
- Departamento de Arte da Universidade de Carolina do Norte, Chapel Hill (EE UU)
- Museo de Belas Artes de Taipei, Taipei (Taiwán)
- Ackland Art Museum. Chapel Hill, Carolina do Norte (EE UU)
- Banco de España, Madrid
- Arizona State University Museum, Tempe (EE UU)
- Center for Public Television da Universidade de Carolina do Norte.
- Research Triangle Park, Raleigh (EE UU)
- European Ceramics Work Centre no Museo Kruithuis.
- Hertogenbosch. The Netherlands
- Xunta de Galicia, Santiago de Compostela
- Harbourfront Studios, Toronto (Canadá)
- Davidson College Art Gallery, Davidson, Carolina do Norte (EE UU)
- Museo Carlos Maside, Sada (A Coruña)
- New York State College of Ceramics na Universidade de Alfred
- Alfred, Nova York (EE UU)
- Seminario de Estudos Cerámicos, Sargadelos, Lugo
- Pinacoteca Municipal do Concello da Coruña, A Coruña
- Ayuntamiento de Alcorcón, Alcorcón (Madrid)

