

CASA DA FERVENZA



Identificación:

A *Casa da Fervenza*, ubicada no estado de Pensilvania (Estados Unidos) é un edificio deseñado por Frank Lloyd Wright entre 1936 e 1939. Dentro da arquitectura, pertence ao racionalismo organicista.

Contexto histórico-artístico:

O racionalismo é un movemento no cal se inclúen varios arquitectos do século XX e que ten varios puntos comúns, como o uso de novos materiais (aceiro, formigón...) e a importancia que dá á función do edificio rexeitando o ornamental e defendendo os volumes simples e xeométricos. Fronte a esta tendencia racionalista funcional na que se atopaba Le Corbusier, Wright optou por incorporar unha visión diferente no que se coñece como racionalismo organicista, que tivo influencia da arquitectura tradicional xaponesa e que das características antes sinaladas engade a recuperación dos materiais tradicionais xunto cos novos (pedra, madeira...), a integración do edificio coa natureza, conservar a funcionalidade pero atendendo aos gustos da clientela, a psicoloxía das persoas en canto a criterios ideolóxicos e de habitabilidade, así como a preferencia por un urbanismo en horizontal fronte á verticalidade dos rañaceos.

Sobre o autor, hai que recalcar que Frank Lloyd Wright (1867-1959) foi un arquitecto estadounidense fundamental ao revolucionar a forma en que construímos e na que vivimos hoxe en día. Trátase do gran referente da arquitectura en América, así como un adiantado ao seu tempo.

Análise e comentario:

A vivenda tamén se coñece como *Casa Kaufman*. É unha mostra de arquitectura civil, pois é a casa residencial da familia que lle da nome. Na actualidade alberga o museo da Western Pennsylvania Conservancy.

A casa cumpre todos os preceptos teorizados por Wright sobre arquitectura orgánica. Constrúese sobre a fervenza parecendo que a auga mana dela, feito que

constitúe un efecto visual, pero tamén existe o efecto sonoro producido polo son da auga ao precipitarse. En canto aos materiais, a casa emprega a pedra autóctona do lugar con aparello irregular, en cachotería para os elementos verticais; o formigón armado nas grandes terrazas horizontais; o vidro para as grandes ventás e estas, remarcadas con estruturas metálicas de cor vermella (co que se integran mellor no exterior e iluminan o interior). A casa estrutúrase a partir dun núcleo central que é a cheminea vertical e a partir de aí vaise expandindo o espazo en sentido centrífugo mediante terrazas de formigón -en diferentes dirección-, que vistas desde o alto crean o efecto de espazo cruciforme. Estas plataformas das terrazas outórganlle un aspecto plástico e escultórico.

A vivenda ten tres plantas: na primeira (como planta libre) dispónse un gran salón con cheminea, a cociña e termina coa expansión nunha terraza en voladizo que se apoia en soportes encaixados na roca e vigas de cemento. Desde o interior a sensación é que a auga nace da propia casa. Neste amplo espazo as paredes e a cheminea son de pedra e por tanto o exterior pétreo intégrase no interior. Enriba temos unha segunda planta con dormitorios e baños que á súa vez se abren nunha nova terraza, pero perpendicular á anterior. A terceira planta de menores dimensións consta dun estudo e un dormitorio destinado ao fillo dos Kaufman. De novo prolóngase cara a unha nova terraza. En suma, o arquitecto logrou integrar edificio e entorno, construindo unha estrutura moi dinámica con contrastes entre as verticais das paredes e horizontais das terrazas e tamén entre a cor da pedra, os elementos metálicos e o branco do formigón, que malia as súas formas futuristas, pasa desapercibida no fondo do bosque.

Esta vivenda vai marcar un fito constructivo que aínda a día de hoxe é sinalado como vangardista e rompedor, sendo referente para numerosas vivendas funcionais que adoitan erixirse en moitas das nosas cidades, vilas e aldeas.

MUSEO GUGGENHEIM



Identificación:

A seguinte imaxe permítenos ver o *Museo Guggenheim* de Nova York, obra de Frank Lloyd Wright. Foi inaugurado en 1959 e forma parte do organicismo arquitectónico.

Contexto histórico-artístico:

O Museo é xunto á *Casa da Fervenza* a obra máis famosa do arquitecto Frank Lloyd Wright, que recibiu o encargo aos seus 76 anos. As formas curvas do museo contrastan co resto das estruturas ortogonais da gran urbe estadounidense, colmada de rañaceos e onde o pouco espazo dispoñible adquire un gran valor económico. O promotor foi o magnate Solomon R. Guggenheim, quen chegara a coleccionar unha importante mostra de obras de mestres das vangardas e da arte abstracta de pintores europeos como Vasili Kandinsky, Paul Klee, Pablo Picasso e Piet Mondrian.

O museo tardou quince anos en edificarse, dando como resultado que ningún dos grandes protagonistas da súa construción o visen rematado (Guggenheim morrera en 1949 facía dez anos e Wright fíxoo seis meses antes da súa apertura). Na actualidade é un dos museos máis frecuentados do mundo, tanto polo seu contido como polo continente. Sobre Frank Lloyd Wright pode dicirse que o arquitecto nado en Wisconsin chegaría a deseñar máis de mil estruturas durante a súa vida.

Análise e comentario:

Wright crea unha estrutura en forma de rampla de seis tramos cun sentido de espiral, que se van achegando cara ao centro. As paredes do interior da rampla inclínanse cara a dentro creando unha estrutura de cono, en cambio as paredes exteriores inclínanse cara a fóra para contribuír ao efecto visual contrario. Este sentido ascendente ten como foco central a cúpula, destacada mediante unhas vigas radiais que saen das paredes. Desta forma, os visitantes podían usar o ascensor ata o último nivel e ir descendendo comodamente, mesmo aqueles que requirisen cadeira de rodas (toda unha innovación para a época). Exteriormente obsérvase un volume construído con diferentes tipos de formigón que envolve a rampla cunha forma de cono truncado investido. Existe un volume complementario na outra esquina da mazá, que queda enlazado mediante unha gran laxa horizontal e que serve de marquesiña ao conxunto. Un aspecto, non apreciable, é que o

edificio está afundido en relación ao nivel da rúa e separado por unha xardineira -con cobertura vexetal- que o integra en Central Park (este aspecto era importante xa que o parque proporcionaría un alivio fronte ao ruído e á conxestión causado pola cidade. Ademais, a natureza forestal da área daríalle un sentimento de inspiración ao museo). Con isto semella coma se o museo crecese desde o fondo da terra. As referencias á natureza, comúns na obra de Frank Lloyd Wright, fan que esta obra de arte en sí mesma poida considerarse tamén orgánica, aínda estando nun entorno urbán.

As tendencias do racionalismo orgánico tiveron grandes continuadores como o finlandés Alvar Aalto, pero as influencias de Wright déixanse sentir en moitos outros arquitectos de renome como Jørn Utzon (*Ópera de Sídney*), Frank Gehry (*Museo Guggenheim* de Bilbao) ou o posmoderno Peter Eisenman (*Cidade da Cultura de Galicia*).

PAVILLÓN ALEMÁN



Identificación:

O *Pavillón alemán* para a Exposición Universal de Barcelona de 1929 foi construído nese mesmo ano por Ludwig Mies van der Rohe. O seu estilo é o racionalismo funcionalista, dentro do movemento moderno de arquitectura.

Contexto histórico-artístico:

Construído no ano 1929 para ubicarse en Montjuïc, foi demolido despois da Expo, pero debido ao interese que despertou e ao seu posterior recoñecemento, favoreceuse á súa reconstrución no mesmo emprazamento, que concluíría en 1986.

O edificio estaba destinado a albergar a recepción oficial presidida polo rei Alfonso XIII xunto ás autoridades alemás. Coñecido como unha das obras máis relevantes da arquitectura contemporánea, o Pavillón caracterízase pola simpleza radical da súa organización espacial e formas, xunto coa elegancia dos materiais aplicados. Froito da continua análise á que foi exposta ao longo dos anos, atribúenselle distintas influencias entre as que destacan o particular gusto do seu creador pola arquitectura tradicional xaponesa, o suprematismo e o neoplasticismo. Por unha banda cumpre con unha función protocolaria (recibir a personalidades), pero tamén simbólica ao reflectir os valores da República de Weimar que se implantou en Alemaña despois da I Guerra Mundial (transparencia, austeridade, racionalismo e democracia), en oposición ao vello Imperio Alemán, autoritario e belicista.

Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) foi un arquitecto e deseñador industrial xermano-estadounidense. Xunto a Walter Gropius, Frank Lloyd Wright e Le Corbusier, é amplamente recoñecido como un dos pais da arquitectura moderna. Do mesmo xeito que Gropius, foi director da *Bauhaus* e ambos se exiliaron a EE.UU. en 1937 ante a consolidación do nacionalsocialismo. Considéraselle como o maior representante da construción con aceiro e vidro. A súa evolución seguirá dous modelos: unha tipoloxía próxima ao minimalismo (como a *Casa Farnsworth*) e outra composta por rañaceos concibidos como caixas de cristal (como o *Edificio Seagram*), e que se coñece como estilo internacional.

Análise e comentario:

Na terraza principal, áchase un estanque rectangular, cuxa superficie cristalina parece unha continuación dos paneis de vidro que delimitan o espazo interior. Nesa superficie reflíctese o edificio e en especial o reflexo da cuberta totalmente plana e

horizontal que se adianta en voladizo e parece ampliarse no reflexo da auga. Un muro corrido de travertino romano enlaza a construción principal coa zona de servizo (despachos e aseo) localizado ao outro extremo do estanque. Na zona inferior deste muro obsérvase un banco tamén de travertino. No extremo contrario atópase un pequeno patio, completamente pechado por un muro, no que o voladizo parece retroceder, para dar protagonismo a un pequeno estanque. Nunha esquina atópase a estatua de *Alba ou a Mañá*, de Georg Kolbe. Nas zonas interiores, a cuberta sostense sobre oito piares metálicos separados dos muros de tal forma que sexa evidente que estes últimos non teñen a función de carga senón como definidores do espazo. Deste xeito grandes rectángulos de mármore verde, de cristal transparente ou opaco forman paredes ilusorias que tanto pechan o recinto como o abren ao exterior, desdebuxándoo. No interior, moi minimalista, o protagonista é o muro central de ónice dourado, que porta solidez e elegancia. A cor dourada, a alfombra negra e a cortina vermella aluden á bandeira de Alemaña. Ausentes os elementos decorativos, se hai que destacar un elemento do mobiliario este é a coñecida como “Silla Barcelona” deseñada polo propio Mies van der Rohe e realizada en coiro e aceiro inoxidable, e que aínda hoxe segue a producirse.

É un edificio cun concepto de planta libre, con claro predominio das formas rectas e sobre todo horizontais que se acentúan cos grandes voladizos e con formas xeométricas baseadas nun xogo independente e ortogonal de planos que se superpoñen e forman módulos rectangulares, similares aos da pintura neoplasticista de Mondrian. Como edificio aberto e libre, carece de portas e os espazos non son totalmente pechados, feito que anima aos espectadores para ir descubrindo o edificio como algo fluído. Por outra banda tamén existe certa integración entre interior e exterior, estando pouco definidas as barreiras entre ambos grazas á transparencia das súas ventás e dos reflexos das distintas superficies (mármore puído, vidros e láminas de auga). Pero aínda que o edificio é vidriado, algúns dos cristais son opacos, establecendo un control das vistas. O edificio non ten unha fachada tradicional en sentido estrito; levántase sobre un pódium rectangular ao que se accede a través dunha escaleira. O pavillón pode considerarse dividido en zonas limpas (terraza, patio, recepción e administración).

EDIFICIO SEAGRAM



Identificación:

O *Edificio Seagram* é un rañaceos construído en Manhattan (Nova York) entre os anos 1954 e 1958. É obra de Ludwig Mies van der Rohe. Pertence ao estilo internacional.

Contexto histórico-artístico:

Fuxindo do nazismo e unha vez nos Estados Unidos de América, Mies van der Rohe vai optar pola corrente enclavada dentro da Arquitectura Moderna denominada como Estilo Internacional. Esta nova concepción é propia de mediados do século XX e propugnaba una forma de proxectar universal e desprovista de rasgos racionais, caracterizada no formal pola súa énfase na ortogonalidade e o emprego de superficies lisas, pulidas e desprovistas de ornamento.

O Estilo Internacional xorde nun contexto histórico de acelerada evolución da tecnoloxía e ante a necesidade de novos modelos edificatorios, residenciais e de traballo. A este feito únese a incomodidade de algúns arquitectos co eclecticismo de finais do século XIX, que daba moita importancia aos adornos, moitas veces sen unha relación clara coa finalidade da obra. A invención do formigón armado e a mellora nas aleacións do aceiro fixeron posible a construción en altura e o apoxeo desta nova corrente.

Análise e comentario:

O *Edificio Seagram* é un clarísimo exemplo dun estilo cuxo fin era provocar unha ruptura coa tradicional configuración de espazos, formas compositivas e estéticas. Utilízanse novos materiais da industria como o formigón armado, o aceiro laminado e o vidro. Para Mies van der Rohe o máis importante era a función da obra no canto da estética e por tanto a forma era consecuencia da función. A fachada caracterízase pola ausencia da decoración. É un rañaceos de planta rectangular, de 157 metros de altura (39 plantas) completamente acristalado o que fai que toda a parte interna do edificio estea tan iluminada e nos de unha sensación de maior espazo. A idea orixinal do arquitecto era que se vise a trama de aceiro estrutural da que colgan os muros cortina de vidro, pero a

normativa edificatoria norteamericana obrigaba a recubrir todos os elementos estruturais de aceiro con algún material ignífugo, como o formigón, para evitar que en caso de incendio se derritan e cedan. Usou perfís de dobre “T” de bronce para lembrar a estrutura interna. Estas son visibles desde fóra do edificio, e discorren verticalmente a modo de maineiles. Son moitas as singularidades deste edificio. En primeiro lugar, ocupa o mínimo espazo posible, xa que o solo neoyorquino tiña presos desorbitados. En segundo lugar, realiza toda unha homenaxe á arquitectura clásica, deseñando o rañaceos no seu trazado vertical coma se fose unha xigantesca columna na que son apreciables a basa (neste caso, o vestíbulo), o fuste (as distintas plantas) e o capitel (distinguíble claramente nos tres últimos pisos, de deseño diferenciado). O edificio *Seagram* destaca tamén por atoparse retranqueado respecto a a aliñación da avenida na que se sitúa, xerando ante si unha pequena praza cunha lámina de auga a cada lado (esa praza permite á construción respirar no medio dun conxunto urbano no que a densidade edificatoria deixa apabullado ao espectador). Hai ademais outro detalle que reflicte ben ás claras o espírito de Mies nesta obra; un edificio de tal altura habería de ter unha enorme superficie de persianas, cuxos usuarios tenderían a subilas ou baixalas como mellor lles parecece.

En definitiva, o mellor Mies van der Rohe constrúe aquí un edificio de liñas depuradas, sen ningunha concesión ao ornamental; pura mostra da súa mentalidade racionalista. O resultado é unha obra de gran elegancia arquitectónica no que o uso mesurado de poucos elementos dá como resultado un símbolo do novo mundo que chegaba despois da Segunda Guerra Mundial. Trátase do minimalismo feito realidade, ilustrando o lema do arquitecto: “menos é mais”.

O *Seagram* marcou un antes e un despois na construción de edificios de oficinas. As influencias da Escola de Chicago e da *Bauhaus* son importantes nela, pero a inspiración que esta torre vai supoñer no resto do mundo vai ser moito máis evidente, xa que este perfil de rañaceos está presente no *skyline* de todas as grandes urbes do mundo.

VILA SAVOIA



Identificación:

A *Vila Savoia* é unha edificación emprazada en Poissy-sur-Seine (nas aforas de París). Construíuse entre 1929 e 1931 e o seu artífice foi *Le Corbusier*. Forma parte da arquitectura racionalista funcional.

Contexto histórico-artístico:

Cara a finais do século XIX obsérvanse xa algunhas tendencias que rexeitan o decorativismo da arquitectura modernista ou *Art Nouveau* (representada por Gaudí, Horta, Guimard...) e inclínanse por unha arquitectura plenamente racional na que a función determine a forma. Entre estes críticos pioneiros atópase o austriaco Adolf Loos. Concluída a I Guerra Mundial e en relación tamén coas vangardas artísticas, algúns arquitectos expoñen unha arquitectura que responda ás necesidades sociais en cuestións de vivenda e urbanismo. Para este fin defenderán unha nova arquitectura desprovista de toda decoración, sinxela e de liñas puras. Nesta nova arquitectura incorpóranse os novos materiais como o ferro, vidro e formigón armado. A este tipo de arquitectura coñecémola como racionalista.

Charles-Édouard Jeanneret-Gris (1887-1965), que moi pronto adoptará o pseudónimo de *Le Corbusier* é un dos arquitectos craves do racionalismo e do funcionalismo. Este arquitecto de Suíza coñeceu en Alemaña a Mies van der Rohe e a Walter Gropius, pero a súa obra soubo evolucionar de xeito independente. Ademais foi un teórico e ensaísta que presentaba as súas ideas por escrito. A *Casa* ou *Vila Savoia* pódese considerar como se dixo un modelo de aplicación das súas ideas comprendidas nos seus “cinco puntos para unha nova arquitectura”:

- 1- Construción sobre pilotes ou piares, así por unha banda se illa á casa da humidade pero tamén permite facer un xardín.
- 2- Planta libre porque os novos materiais permitían prescindir dos muros de carga ou tabiques.
- 3- A fachada libre, é dicir sen función sustentante.
- 4- Xanelas continuas, ao perder o muro a súa función sustentante, permitindo a realización de cristaleiras que permiten a visión do exterior.
- 5- Terraza-xardín ou azotea que substitúe ao tellado de dobre vertente.

Ademais destes aspectos, *Le Corbusier* presenta ao longo da súa obra unha gran preocupación polo urbanismo, polo desenvolvemento harmónico das cidades para que sexan á vez habitables e funcionais e de adaptarse e evolucionar. Interesado polos problemas que ocasionaba o crecemento da poboación urbana, opinaba que os problemas urbanísticos resolveríanse agrupando as vivendas en grandes bloques, que albergasen centos de familias cun adecuado nivel de comodidade. As súas concepcións seguen vixentes na actualidade cando observamos edificios de varias plantas con grandes cristaleiras ou levantados sobre estacas de formigón que liberan as zonas baixas para aparcamentos ou locais comerciais.

Le Corbusier foi o gran renovador da arquitectura contemporánea. Aseguraba que esta debía ser a expresión do noso tempo e non un plaxio das culturas pasadas. Tamén dicía que a arquitectura é o punto de partida de aquel que queira levar á humanidade cara a un porvir mellor.

Análise e comentario:

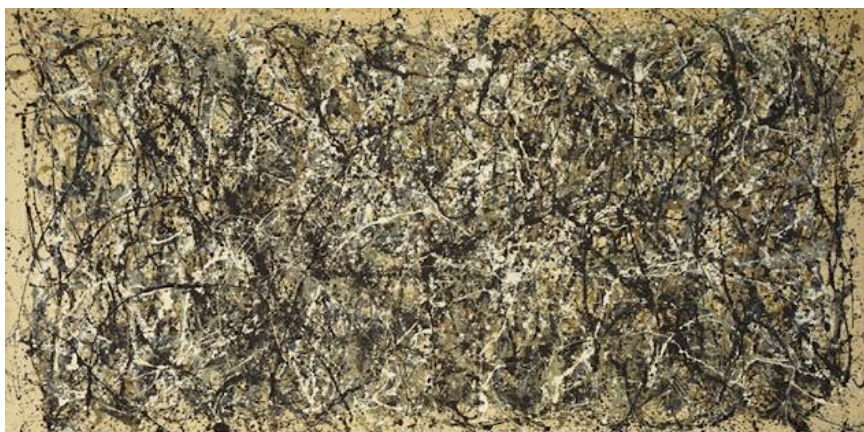
Estamos ante unha construción de aceiro, vidro e cemento, polo que materialmente podemos falar de elementos novidosos para a época.

A *Vila Savoia* é un modelo da posta en práctica das ideas do arquitecto, sendo mostra dunha gran sobriedade e un exemplo da chamada arquitectura racionalista ou Movemento Moderno. O seu aspecto exterior é xeométrico con forma de paralelepípedo, levantándose sobre o chan sobre pilotes de formigón armado para illar a casa da humidade. Está pintada de branco e rodeada dun xardín. A casa ten tres plantas conectadas ben por unha escaleira helicoidal ou mediante unha rampla que vai desde o nivel dos pilotes á azotea e á terraza axardiñada. Esta rampla é nova pois atende ás ideas de *Le Corbusier*, para quen as escaleiras compartimentan ou dividen as plantas mentres que as ramplas enlazan unhas con outras.

Estruturalmente, a planta baixa, rodeada por eses soportes mencionados inclúe o garaxe e a zona de servizo. No primeiro andar, o muro foi substituído por unha gran ventá corrida que permite a entrada da luz e tamén ver o exterior. Nela o mestre suízo aplica a idea de planta libre e organízaa do seguinte modo: Nun dos seus lados o gran salón ábrese cara á terraza mediante unha cristaleira; nos outros lados sitúa o comedor, os dormitorios, a cociña e baños. Neste espazo os tradicionais tabiques de ladrillo ou doutros materiais substitúense por cristaleiras. Na parte superior a casa carece de teito e no seu lugar aparece a terraza-xardín que enlaza coa vivenda mediante unha rampla ata o solárium. As formas redondeadas desta terraza contrastan coas rectas no resto do edificio.

Este autor, xunto a Frank Lloyd Wright está considerado como o arquitecto máis influínte do século XX, así como un revolucionario da vida urbá e da fisionomía das cidades. Foi un modelo a seguir para todos e cada un dos grandes nomes do deseño e a súa obra é de obrigado estudo en todas as facultades e escolas arquitectónicas do planeta. Entre as súas obras máis destacadas están a Capela de Ronchamp (Francia), o Parlamento de Chandigarh (India) e a *Unidade de Habitación* de Marsella.

UN: NÚMERO 31



Identificación:

A composición que vemos denomínase *Un: Número 31* (en inglés *One: Number 31*). Trátase dunha obra de Jackson Pollock de 1950. Encádrase dentro do expresionismo abstracto e pertence ao MoMA de Nova York.

Contexto histórico-artístico:

Acabada a Segunda Guerra Mundial e destruída Europa, configúranse dous grandes centros de poder que axiña van iniciar unha loita pola influencia no mundo que se coñece como a Guerra Fría. O foco da arte occidental trasládase desde París a Nova York e na “Cidade dos rañaceos” nacen novas correntes como o expresionismo abstracto, que contará rapidamente co apoio entusiasta da crítica.

O expresionismo abstracto é un estilo que aparece favorecido pola apertura do MoMA e tamén do Guggenheim. En 1942 un grupo de autores das vangardas decide xuntarse na cidade estadounidense, adoptando como características os cadros de gran formato, o automatismo, a pincelada visceral, a xestualidade dos pintores e a expresividade instantánea (o chamado *action painting*, ben mediante *dripping* ou goteo ou *splashing* ou chorreado). Esta arte “libre” serviu de contrapartida fronte ao realismo social soviético.

Jackson Pollock (1912-1956) foi un pintor orixinario do Oeste dos EE.UU. Primeiramente estivo influenciado pola obra de Picasso, Miró, Ernst, así como polos muralistas mexicanos. Ao mesmo tempo, o descubrimento da expresión irracional e totémica dos indíxenas americanos fixeron que abandonase as influencias europeas e levouno a iniciar un novo camiño na pintura, onde as súas obras carecen de punto de tensión ou centro.

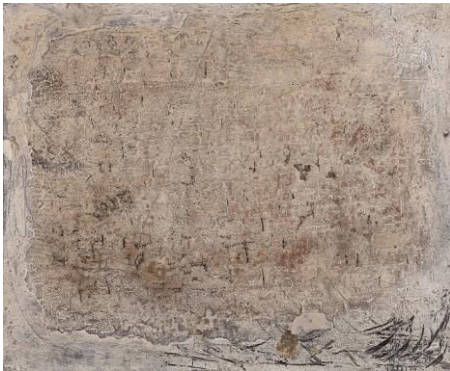
Análise e comentario:

Trátase dun óleo sobre lenzo que tamén emprega esmaltes, nun formato de gran tamaño (de 2,7 x 3,5 metros). Seguindo un procedemento habitual do autor, non ten marco, xa que primeiro pintaba e logo recortaba. A idea de Pollock era conseguir un estado de inspiración para, mediante o automatismo, conseguir unha representación libre (o *Action painting*). O proceso que o autor seguía era sinxelo: despois de colocar o lenzo sobre o chan e ter a pintura ou esmaltes a man, adoitaba anular a súa conciencia ben con

alcol ou outras substancias, comezando a danzar e bailar, deixando liñas espontáneas e gotear ou chorrear a súa pintura en diversas capas de maneira desenfreada, para que desta forma aflorase o subconsciente. Cando pintaba non adoitaba utilizar pinceis senón paus, coitelos, o propio bote ou tubos de pintura experimentando con materiais como vernices, acrílicos, aluminio, cristais, area... O resultado son liñas e trazos enérxicos que van e veñen como nun furacán, as cores puras non interactúan entre elas, senón que se superpoñen amarelos, grises, azuis e negros ben como manchas ou chorreando (*dripping*) enchendo todo o lenzo, é dicir, *horror vacui*. Non existe un tema, senón que do mesmo xeito que no *jazz*, a obra vaise realizando e formando a medida que se executa, xurdindo múltiples variacións. A mirada do público desprázase ou percorre todo o cadro cara aos bordos, onde o único importante é o acto de pintar.

Jackson Pollock foi un artista alternativo pero moi valorado, que deixou a súa impronta na maneira de proceder de outros autores da arte abstracta como Mark Rothko, Arshile Gorky, Frank Stella, Morris Louis ou Willem de Kooning.

PINTURA



Identificación:

Sobre estas liñas podemos admirar a obra coñecida como *Pintura*, do autor Antoni Tàpies. Data de 1955 e atópase no Museo Reina Sofía (Madrid). Pertence a un estilo coñecido como informalismo.

Contexto histórico-artístico:

O barcelonés Antoni Tàpies (1923-2012) iníciase en *Dau al Set*, un grupo artístico vangardista de Cataluña creado ao redor da mesma revista en 1948. De inspiración surrealista, o seu propio título (en castelán “La séptima cara del dado”) xa delata o seu carácter rupturista. Tàpies deslígase dese grupo a comezos dos anos 50, tras superar a súa etapa figurativa e surrealista, perfilando paulatinamente o seu traballo cara á abstracción e cara á integración no cadro de elementos mátericos como areas, cordas, palla, teas, madeira, cemento... aos que ás veces rabuña, raspa, corta (*gratagge*) creando superficies con relevos e valores táctiles -que se poden apalpar-. Todo isto son características do chamado informalismo máterico, no que a materia se converte na auténtica protagonista.

Análise e comentario:

Elaborado con técnicas mixtas sobre un soporte de lenzo, Tàpies adiciona aspectos como a obsesiva repetición dun número reducido de obxectos como portas, pés ou zapatillas ás que se unen caligrafías e signos, especialmente as cruces ou as iniciais “A” e “T” do seu apelido. Ademais, como elementos pictóricos utiliza densos empastes de cores terrosos (marróns, ocre, *beige*), grises e brancos sucios. Nestes cadros, e en concreto en *Pintura* existe un simbolismo ou lectura ás veces difícil.

O triunfo de Franco na guerra cívil supuxo un duro golpe para as vangardas españolas, bastante vinculadas coa Segunda República. Os dous grandes grupos do informalismo en España apareceron con serias dificultades en Barcelona e en Madrid. No grupo catalán Antoni Tàpies vai ser o gran referente, mentres que no madrileño, Antonio Saura e Manolo Millares van ser os nomes máis destacados.

EQUIVALENTE VIII



Identificación:

Esta peculiar escultura leva por título *Equivalente VIII*. O seu autor é Carl Andre, que a elabora en 1966, sendo un referente do minimalismo. Atópase na Tate Gallery, en Londres.

Contexto histórico-artístico:

Andre creou en 1966 a serie *Equivalentes* formada por oito obras diferentes, pois cada unha delas era unha disposición única de 120 bloques de area e cal. Aínda que as disposicións eran diferentes, os materiais empregados eran os mesmos, de ahí que as obras fosen equivalentes. O custo era de 2.000 libras por bloque, e o autor non vendeu ningunha polo que as obras foron desmontadas. A adquisición da número VIII por parte da Tate Gallery obrigou a Andre a ensamblar a obra de novo usando ladrillos refractarios e provocou unha gran controversia. Os detractores crían que se estaba malgastando o diñeiro polo que consideraban uns simples ladrillos, e os defensores elevárona á categoría dunha obra mestra, puro exemplo do minimalismo. Hoxe a obra valórase en máis de 850.000 libras.

Carl Andre é un poeta e escultor nacido en 1935 en Massachusetts que se encadra dentro do *Minimal art*. O minimalismo foi un movemento como reacción ao expresionismo abstracto e que se define pola redución das formas artísticas -moi especialmente na escultura-, a un volume xeométrico puro e mínimo utilizando módulos de forma repetida, buscando un efecto espacial. O xénero componse de estruturas simples formadas por elementos simples. Esta arte repetitiva e seriada resulta algo fría e intelectualizada.

Análise e comentario:

A escultura, coñecida popularmente como “*The Bricks*” esta formada por módulos repetitivos de 120 ladrillos refractarios que se colocan en dúas capas formando un rectángulo de 6 x 10. A forma de cada un dos ladrillos é distinta pero teñen a mesma

masa, peso e volume polo que ahí se dan tamén equivalencias. A composición esténdese cun volume horizontal con certo grosor polas dúas capas de ladrillos que chegaban aproximadamente ata o nocello. A impresión xeral é de bloque pero se o espectador rodea o traballo vai percibindo como se destaca a individualidade de cada ladrillo; se se observa de preto poderá descubrir mínimas diferenzas de cor e textura e mesmo imperfeccións en cada peza deste crebacabezas. Estas pezas provocan que o espectador, dalgunha forma, se relacione coa obra xerándose nel sensacións como a de poder camiñar sobre un mar de ladrillos, subirse a unha especie de podio, e tocar a textura dos materiais (no caso de que o museo o permitise). Se buscamos unha mensaxe ou significado nesta obra habería que acudir ás súas palabras. Andre dicía que a súa obra é estética, materialista e comunista: É estética porque carece de forma transcendente de espiritualidade e de intelectualidade. Materialista porque está feita dos seus propios materiais, sen pretensión fronte a outros materiais. E comunista porque a súa forma é igualmente accesible a todos.

Carl Andre redefine a escultura, reducíndoa á súa esencia e elixindo materiais industriais de construción (aluminio, aceiro, zinc, ladrillo...). Deste modo, está a relegar aos materiais tradicionais como o mármore ou o bronce, e ademáis faino con moi pouca transformación.

Este escultor estadounidense estivo fortemente influenciado por Frank Stella, como podemos ver na súa obra *Chaira de aceiro e zinc*. Por outra banda, Andre vai deixar a súa impronta nos principais artistas do movemento minimalista, que son Donald Judd, Robert Morris ou Dan Flavin, coas súas estruturas de fluorescentes.

UNHA E TRES SILLAS



Identificación:

Unha e tres sillas é o nome desta composición que Joseph Kosuth presentaba en 1965. Actualmente pódese admirar no MoMA, onde representa á arte conceptual.

Contexto histórico-artístico:

Coñecida orixinalmente como *One and Three Chairs*, considérase como unha das primeiras obras da arte conceptual, que como o seu autor a definiría, trataríase dunha investigación ou reflexión ao redor da natureza de arte. Neste sentido o dadaísmo e os seus *ready-made* son un claro precedente. Nesta tipoloxía artística, a participación do espectador é fundamental.

Cando falamos da arte como concepto, polo xeral as diferentes tendencias céntranse na idea creadora como esencia artística: o feito que determina á obra de arte non é a súa forma senón o concepto xurdido na mente do creador. Entre as principais tendencias conceptuais podemos mencionar a *Arte Povera* (“arte pobre”), que utiliza materiais sen transformación nin valor, para provocar unha reflexión sobre os obxectos que xa existen e a súa forma. Tamén entran dentro do conceptual as manifestacións de arte non duradeiras como os *Happenings* (expresións violentas, pacíficas, políticas... onde é clave o guión, a participación e certa improvisación), as *Performances* (similares ás anteriores pero sen a intervención do público) o *Body Art* (arte do corpo, que vai desde pintura, tatuaxe ou feridas) e o *Land Art* (intervención ou montaxes sobre a paisaxe, xeralmente acompañadas dun vídeo ou álbum de fotos para podela admirar ben).

En canto ao autor, Joseph Kosuth é un artista estadounidense nacido en 1945 no estado de Ohio. Pronto se convertiu nun dos máis importantes líderes da arte conceptual, rexeitando de xeito absoluto calquera tipo de produción de obras, debido ao seu carácter ornamental. Para él a arte supón un problema filosófico e lingüístico, xa que a propia definición de arte é imprecisa e artística.

Análise e comentario:

A obra non responde a ningún xénero en particular, xa que se compón de unha cadeira de madeira pregable, dunha fotografía en branco e negro da mesma, xunto cunha imaxe dun texto ampliado da definición de “chair” (cadeira en inglés), como a que podemos atopar nun dicionario. Deste xeito, Kosuth está amosando tres modos de representar un mesmo obxecto:

-Este triple código preséntasenos, en primeiro lugar, á cadeira como obxecto pero descontextualizada da súa función cotiá e así a converte nun obxecto de museo (a súa función xa non é sentar senón contemplala coa mirada, o obxecto foi desprazado do táctil ao visual e da mobilidade á inmovilidade dunha escultura).

-En segundo lugar ofrécese unha representación do obxecto mediante unha fotografía (aparece a mesma cadeira como imaxe, pero a foto non é a cadeira, xa que a temos debaixo).

-En terceiro lugar, Kosuth incorpora o aspecto lexicográfico mediante a ampliación da súa definición (trátase dunha nova descontextualización, xa que a saca do seu lugar de orixe, -un libro-, e colócase xunto ao obxecto e o seu referente fotográfico).

A misión deste proxecto artístico é a de aproximarse á totalidade dun concepto mediante a multiplicidade de representacións que se conectan de forma cíclica. Cando vemos unha cadeira podemos pensar na súa definición; ao definir unha cadeira asociámola a unha imaxe; ao ver unha fotografía dunha cadeira podemos achegarnos ou pensar na súa definición e na súa cousificación como obxecto.

Esta liña artística, fora iniciada por Marcel Duchamp cando unha cousa cotiá como un urinario se converte en obxecto de museo, anulando a súa función utilitaria, e todo isto faíno provocando un impacto no espectador. A arte conceptual de Kosuth, como xa dixemos, vai ser un referente na concepción artística de outras destacadas figuras da arte non duradeira como poden ser Christo, Robert Smithson ou Gina Pane.

MARILYN



Identificación:

Este conxunto de imaxes pertencen á serie *Marilyn*, de Andy Warhol. Elaborados en 1962-64, forman parte do *pop Art*. O autor elaborou moitas versións con esta temática ao longo da década, xogando co formato, coas cores e co número de repeticións. O orixinal pertence á Tate Gallery.

Contexto histórico-artístico:

O *pop art* ten a súa orixe en 1947 en Escocia, pero o seu auge sitúase a finais dos anos 50 e na década dos 60, coincidindo co triunfo en Estados Unidos da sociedade de consumo. É unha cultura destinada ás masas, que aparece nuns anos de progreso económico, de rexuvenecemento social e de culto cara ás grandes estrelas da música e do cine. Artisticamente, este movemento debe situarse dentro dunha volta á figuración como reacción ante a arte elitista do expresionismo abstracto.

Nesta arte rexuvenecedora, ás veces preséntanse os contidos de forma divertida, e noutras é unha vía para a crítica cara ao consumismo que nos atrapa e aliena. A repetición ata a saciedade desas imaxes populares nos medios de comunicación, conduce á súa banalización ou cousificación, algo que de tanto consumirse queda gastado e sen contido (por exemplo o mito do “Che” Guevara, que perde o seu significado revolucionario cando se converte na imaxe dunha camiseta). Esta obra é unha das primeiras que Andy Warhol fixo tras coñecer o suicidio en 1962 de Marilyn Monroe, actriz e verdadeira *sex-symbol* dos 50. Warhol produce a súa obra coma se fose unha máquina -cunha analoxía coas máquinas de produción en serie-, de feito o seu estudo artístico chamábase *The Factory*.

Como figura artística, Andy Warhol (1928-1987) foi un polifacético artista estadounidense, natural de Pittsburgh pero de orixe eslovaca, adicado por igual á pintura, escultura, fotografía, publicidade, etc. Este autor foi en si mesmo unha icona dos 60 ao ser un símbolo da modernidade, actuando de enlace entre os artistas, os intelectuais, as modelos, os homosexuais, as *celebrities* e moitos millónarios da sociedade de Nova York. Os temas máis utilizados polo autor son obxectos de consumo como as latas de *Coca-Cola*, as sopas *Campbell*, e moitas estrelas do cinema, da música e da política como Elvis Presley, Liz Taylor, os *Beatles*, Michael Jackson, Audrey Hepburn, Ernesto Guevara ou Mao Zedong. Con estas representacións tan populares e coñecidas achegaba a arte ao gran público, que se convertía así en consumidor.

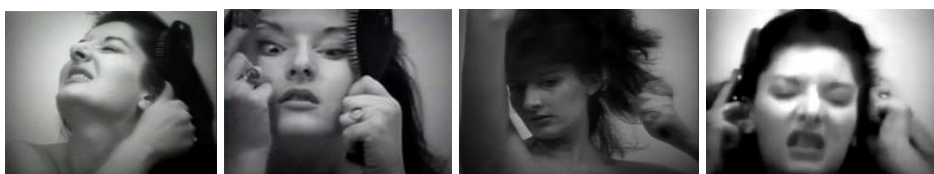
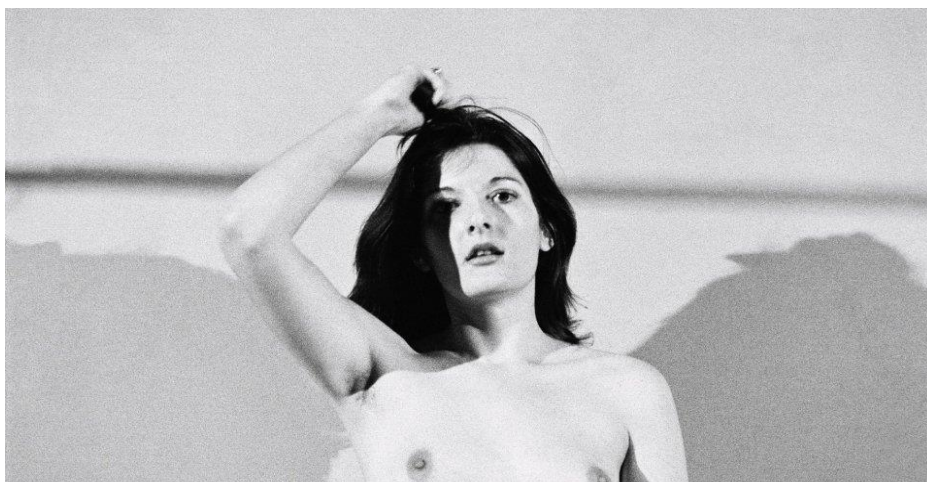
Análise e comentario:

Tecnicamente, a obra é unha serigrafía sobre lenzo. A técnica en cuestión permitía imprimir fotografías de gran tamaño sobre o lenzo, que logo se retocaba con cores moi expresivas de tinta vinílica ou pintura acrílica.

Desde o punto de vista formal, *Shot Marylins* son retratos figurativos, e aínda que con certo parecido á fotografía de Marilyn, ningún podería dicir que é ela, senón unha representación. En canto á liña, aínda que non está moi definida, parécese á actriz nos beizos, ollos, cellas, pestanas, rizados do cabelo e no óvalo da cara. Apenas se aprecia volume, aínda que se percibe o sombreado no pescozo e nos cabelos con efecto de claroscuro, nunha representación esencialmente plana. Non existe efecto de profundidade ou perspectiva. Destacan as cores, que son intensas, vibrantes e rechamantes sen apenas gradación xa que non existe efecto de luz e se distribúen por zonas (o amarelo no pelo, o rosa no óvalo da cara, vermello nos beizos, turquesa nas pálpebras dos ollos...). A expresión, se nos fixamos durante uns minutos, non transmite nada, de xeito contrario aos grandes retratos da arte renacentista ou barroca. Tampouco existe nin ritmo nin movemento. A repetición en serie destas imaxes viría a significar a súa conversión en cousas triviais e en obxectos de consumo.

O *pop art* foi un estilo artístico moi exitoso ao ser facilmente comprensible e asequible para o gran público. Nel os artistas inspíranse en obxectos e mitos da sociedade capitalista extraídos dos medios de comunicación como anuncios, prensa, cómic, fotografías de estrelas de cinema, da música ou da política... Entre os seus grandes nomes atopamos a Roy Lichtenstein, George Segal, Claes Oldenburg ou o grupo “Equipo Crónica”.

ART MUST BE BEAUTIFUL, ARTIST MUST BE BEAUTIFUL



Identificación:

Os arriba presentados son fotogramas de “*Art must be beautiful, Artist must be beautiful*”, unha *performance* de Marina Abramović. Foi filmada en 1975 para o Festival de Arte de Charlottenborg, en Copenhague (Dinamarca).

Contexto histórico-artístico:

Dentro das diferentes tendencias da arte conceptual atopamos as manifestacións non duradeiras, onde destacan os *happenings*, o *Land Art*, o *Body Art* e as *performances*. Nestas últimas, os artistas levan a cabo un espectáculo efímero destinado a provocar emocións e sentimentos no público, pero sen facelo partícipe directo da representación.

Esta tipoloxía artística caracterízase por incluír diferentes rituais e xestos, introducindo elementos novidosos como poden ser os coitelos, o lume, a electricidade, o petróleo... e xogando con estados psicofísicos como a consciencia, a dor, ou o trance. As *performances* adoitan ser filmadas e fotografiadas para que quede constancia a futuro.

A pioneira na arte da *performance* é Marina Abramović (Belgrado, 1946), unha artista serbia que iniciou a súa carreira a comezos dos anos 70. Activa durante máis de catro décadas, descríbese a sí mesma como a “madríña da arte da *performance*”. O traballo desta singular creadora explora a relación entre artista e audiencia, os límites do corpo e as posibilidades da mente. Marina Abramović criouse no seo dunha familia pertencente á elite comunista da antiga Iugoslavia, con vencellos na política, no exército e no mundo da arte. En 1976 Abramović abandona Iugoslavia para instalarse en Ámsterdam (Países Baixos).

Desde os seus inicios, Abramović sempre empregou o seu corpo como materia prima e territorio para a experimentación. Ela é a obra de arte en sí mesma, pero esa obra de arte non ten sentido sen o público nin se entende sen o intercambio de enerxías que se

produce entre artista e espectadores. En ocasións, a artista permitiu ao público interactuar con ela e dispor do seu corpo a pracer, poñendo en risco a súa seguridade persoal.

Análise e comentario:

O formato é moi sinxelo. A artista sitúase espida fronte a unha parede branca e o cámara ubícase fronte a ela (toma o sitio dun espello), de xeito que Marina Abramović queda mirando aos ollos ao espectador.

Na grabación desta *performance* que representou en Copenhague, pódese ver a Abramović peiteando agresivamente a súa melenas. Con un cepillo nunha man e un peite na outra, pásaos polo seu cabelo mentres repite a frase que da título á obra (-“a arte debe ser bela, a artista debe se bela”-). A súa voz e o seu xesto denotan dor, aínda que nalgún momento parece entrar en trance. Cando comeza a grabación, a muller amósase repousada para ir adquirindo unha actitude obsesiva e agresiva, subindo o volumen da voz, a rapidez das repeticións léxicas e coa respiración máis entrecortada.

O traballo de Marina pode lerse como masoquista, pero tamén como liberador do corpo e a alma das restricións impostas pola cultura, e tamén do medo ante a morte e a dor física. A *performance* tamén ten un significado feminista, pretendendo criticar o culto á imaxe persoal que a muller ten que amosar, alén do seu desempeño profesional. Para Marina Abramović, a arte tiña que perturbar, deixando o valor estético nun plano moito menos importante.

A *performance* segue a ser un valor á alza no panorama creativo e ten parentescos coa acción poética, a intermedia, a poesía visual e outras expresións da arte contemporánea. Algúns críticos chaman a tales expresións *live art*, *action art*, intervencións e *manoeuvres*.

UNTITLED FILM STILLS



Identificación:

Este conxunto de imaxes realizadas entre 1977 e 1980 pertencen á serie *Untitled Film Stills*, de Cindy Sherman. Constitúen un fito na fotografía contemporánea e pertencen ao posmodernismo. A colección pódese desfrutar no MoMA.

Contexto histórico-artístico:

Dende a invención da fotografía na primeira metade do século XIX, esta disciplina foi evolucionando de forma imparable, ben como mecanismo de difusión da actualidade, ben con fins publicitarios ou como expresión artística. Nesta última faceta, a medida que o século XX avanza vai irrlle comendo terreo á pintura como expresión creativa, acaparando o aplauso da crítica e gañando adeptos que lle outorgan unha consideración equivalente ás artes plásticas tradicionais.

Por outra banda, a evolución da historia da arte segue o seu transcurso contemporáneo con estilos moi variados e solapados no tempo, como por exemplo a arte posmoderna. O posmodernismo pódese catalogar como unha forma artística aberta, definida pola indefinición, pola diversidade de estilos e materiais, e principalmente pola mestura de compoñentes antigos e novos, experimentando coas cores e as texturas, e apropiándose de elementos do pasado («adhocismo»).

Cindy Sherman (Nova Jersey, 1954) é unha artista estadounidense do campo da fotografía. Estudou arte en Búfalo (NY) e a súa obra fotográfica posicionouna como unha das artistas máis relevantes da actualidade, con catro décadas de traballo que a colocaron nunha posición de privilexio na escena da arte contemporánea. De toda a obra de Cindy Sherman non existe aínda ningún traballo que opaque a *Untitled Film Stills* (Fotogramas Sen Título), o seu traballo máis emblemático e influente.

Análise e comentario:

A serie *Untitled Film Stills* está formada por 84 escenificacións en fotografía de pequeno tamaño, que imaxinan unha escena dunha película ficticia protagonizada por ela

mesma. A maioría delas son en branco e negro, deixando a cor para as da última fase do proxecto.

A obra refírese á linguaxe visual do cinema das décadas de 1940 e 1950, particularmente ao de directores de Hollywood como Alfred Hitchcock. Tamén hai referencias ao estilo das películas de serie B e ao cinema negro, así como aos filmes europeos, particularmente os da Nova Onda Francesa e o neorrealismo italiano. Sherman desexaba recuperar os modelos cinematográficos de representación da muller, para ofrecer unha lectura, a través dos seus fotogramas, ao redor da condición feminina no mundo contemporáneo. Consegue facer unha hibridación entre o que se coñece como *tableaux vivants* e *performances* e tamén aglutinar elementos das distintas vangardas cun aire actualizado. En cada fotografía desenvólvese unha historia onde a propia artista se caracterizou con maquillaxe e vestido, tomando como referencia ás grandes actrices do pasado (Sofia Loren, Greta Garbo, Brigitte Bardot, etc). Sherman usa o seu propio corpo como auténtico escenario. Con todo, repetiu en numerosas ocasións que as súas fotografías non son autorretratos, senón cadros nos que personifica a outra persoa, e tamén a estereotipos específicos.

Compositivamente, unha constante en *Untitled Film Stills* é que o personaxe pon a mirada fóra do cadro, o que implica que hai unha acción máis aló da imaxe (refírese ao ton inqueda e á atmosfera do cinema negro sen copiar unha película ou escena en particular, todo é pura suxerencia e queda na mente do observador). O tema central destas imaxes é a feminidade estereotipada, con tópicos como a muller abandonada, a moza universitaria, a muller perdida, a prostituta, a manipuladora... Isto non atende a unha banalización da muller senón a visibilizar a súa imaxe social. A partir deste proxecto, a fotógrafa mostrará nas súas series unha gran atención pola imaxe social da muller.

A meirande parte destas fotografías fixéronse na zona metropolitana neoiorquina, en praias da contorna e en Arizona. O resto da serie remátase en Nova York en 1980 cando Cindy Sherman sente que esgotou os clichés femininos e regresa á cidade, decantándose por fotogramas a cor. As fotografías non teñen nome para evitar que se perdesa a ambigüidade pero outorgóuselles un número con fins de catalogación -cando foron exhibidas na galería Metro Pictures-. A numeración iniciouse por ano pero logo volveuse totalmente arbitraria. Sherman chegou ao punto de crer que estaba a repetirse e decidiu rematar a serie.

Untitled Film Stills foi extraordinariamente ben recibida; con todo Sherman non adquiriu fama instantánea. Ela queixábase doutros artistas masculinos menos talentosos e cuxas carreiras despegaban a gran velocidade mentres ela debía agardar o seu turno con humildade e resignación. Finalmente, a obra en cuestión alterou definitivamente o curso da fotografía artística.

Para elaborar esta obra, as fontes de inspiración foron moitas e variadas. Desde o cine negro clásico ás películas de segunda fila, pasando polo concepto das vangardas e a provocación de Marcel Duchamp. En canto ao seu legado, a crítica internacional rematou por considerar a Cindy Sherman como un dos grandes nomes da historia da fotografía, á altura de Henri Cartier-Bresson, Robert Frank ou Robert Capa, os fotógrafos máis influentes do século XX.

MAMÁ



Identificación

A escultura que estamos a ver coñécese como *Mamá*. Podémola atopar á saída do Museo Guggenheim de Bilbao. Data de 1999 e a súa creadora foi Louise Bourgeois. Non forma parte de ningún estilo definido.

Contexto histórico-artístico

Louise Bourgeois (1911-2010) foi unha escultora parisina. É unha das artistas que deixou unha profunda pegada na Historia da arte, xa que cada unha das súas obras supónnos un reto por descubrir. Aínda que nela se aprecian influencias vangardistas, como o surrealismo, o expresionismo abstracto ou o posminimalismo, a artista foi creando unha linguaxe propia innovadora e de difícil clasificación, achegándose ao que se coñece como arte abxecta (de mal gusto ou escatolóxica). As súas obras fan referencia ao seu mundo interior e ao caos emocional que arrastra dende a súa infancia (na que mantivo unha afectuosa pero complicada relación cos seus pais). O pai de Louise Bourgeois enganaba á súa nai, sendo esta cómplice da situación. Para a nena francesa, que adoraba á súa nai, foi un episodio traumático e que influíu na súa obra durante algún tempo. A nai de Bourgeois aínda que era moi cariñosa, tamén era posesiva e controladora coa súa filla, como se pode observar en trazos da presente escultura.

Análise e comentario

Esta escultura de case nove metros de altura pertence a unha serie inspirada na araña, motivo que apareceu por primeira vez en varios debuxos realizados pola artista nos anos 40, e ocupou un lugar primordial na súa produción durante a década de 1990. As arañas preséntanse como unha homenaxe á súa propia nai, que era tecedora.

A figura, imponente polo seu tamaño, sostense sobre unhas lixeiras patas que semellan arcos góticos e que realizan a función de gaiola. Á vez, fan de gorida protectora dunha bolsa chea de ovos que se atopan perigosamente adheridos ao seu ventre.

A obra está cargada de sentimento, pois provoca medo e pavor, pero debido á súa gran altura equilibrada sobre as súas extremidades lixeiras, transmite unha vulnerabilidade case conmovedora. A maternidade é o tema central da obra e pon de

manifesto a duplicidade e a ambigüidade: a nai é protectora e depredadora ao mesmo tempo; tece a seda tanto para fabricar o capullo como para defenderse dos depredadores e cazar á súa presa. A maternidade pode ser fráxil e forte ao mesmo tempo, sentimentos complicados que presenta a nai cara aos seus fillos e os fillos cara á nai. A sobreprotección que unha nai ofrece aos fillos terminará por debilitalos á hora de defenderse na vida.

Cando preguntaban a Louise o significado da súa obra, esta respondía que era unha oda á súa nai (era a súa mellor amiga). As nais, envoltas en sedosas conxecturas, fían, tecen, coidan, protexen segredos... e inquiétannos. Ao mesmo tempo, a figura arácnida podería considerarse como unha das mellores nais do reino animal (coida e protexe ás súas crías, nútreas e transpórtaas). Ademáis, a francesa, considera que unha araña é ademais unha artista, pois tamén tece.

Inspirándose en moitos movementos artísticos do século XX, Louise Bourgeois vai crear estas extraordinarias obras, cheas de honestidade e poesía, onde o viandante, despois de observar con arrepío a obra que se presenta ante os seus ollos, queda atrapado baixo as extremidades deste monstro e séntese protexido, como na compañía da súa nai.

En concreto, esta obra xorde á vez doutras dez para completar unha colección temática, que podemos atopar en Londres, Ottawa, San Petersburgo ou Seúl. Algunhas delas van ser temporais, sendo expostas só de xeito pasaxeiro.