

WonderWomen

ARTISTAS MUJERES EN LA COLECCIÓN CGAC

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA
19 junio / 6 septiembre 2020

Hall, auditorio



Wonder Women es, como expresa su subtítulo, una exposición que reúne obras de la Colección CGAC realizadas por artistas mujeres. El título hace referencia a un vídeo de la artista norteamericana Dara Birnbaum, presente en la colección, que a su vez se inspira en una superheroína concebida originalmente para los cómics, la cual llegaría a protagonizar una serie de televisión de gran éxito en los años setenta. Wonder Woman fue creada en 1941 para DC Comics, con guión de William Moulton Marston y dibujos de H. G. Peter. Más tarde y debido a su gran popularidad pasaría a formar parte de la denominada Justice League of America, un equipo de justicieros en el que figuraban, entre otros superhéroes de DC Comics, Batman y Superman. Cuando Dara Birnbaum profundiza en una lectura crítica del personaje y se apropia de ella como icono pop, Wonder Woman ya se había convertido en un emblema del feminismo: la idea de una mujer corriente que se transforma en una guerrera, en una luchadora por la justicia y por la igualdad, que triunfa por su esfuerzo y su capacidad, es una imagen que, aplicada a la vida cotidiana, atraviesa y caracteriza el siglo XX (desde las sufragistas británicas, hasta primeras ministras tan influyentes como Golda Meir o Indira Gandhi, pasando por las trabajadoras de todas partes del mundo y de todos los sectores productivos). Incluso una revolución retrógrada y anacrónica como la islámica en el Irán de Jomeini tiene como efecto colateral catapultar a la mujer hacia la universidad y la formación, a pesar de reivindicar ideológicamente (teológicamente) su confinamiento en el hogar y su sometimiento patriarcal al hombre padre, marido o hermano.

En 1972 la revista feminista norteamericana *Ms.*, fundada por Dorothy Pittman Hughes y Gloria Steinem, reproduce en la portada de su primer número mensual un dibujo de la superheroína avanzando con pasos de gigante debajo del lema "Wonder Woman for President". Ese año se celebraron unas elecciones presidenciales en los Estados Unidos que ganó por abrumadora mayoría el republicano Richard Nixon. En 2007, para celebrar el 35.º aniversario de *Ms.*, la revista publicó una composición con portadas anteriores que

reproducía el mismo rostro de Wonder Woman. La propia Gloria Steinem, en algunos textos, había adscrito al personaje los valores de la cultura feminista considerándolo una expresión simbólica del empoderamiento femenino. No olvidemos que en la ficción Wonder Woman pertenece a la tribu de las Amazonas, mujeres guerreras de la mitología griega.

Con la reciente recuperación de Wonder Woman desde el cine, en la producción dirigida por Patty Jenkins en 2017, se han reactivado de una forma más ácida y crítica las discusiones sobre los modelos de representación mediática y cinematográfica de la mujer que en 2011 había abierto el documental *Miss Representation*, realizado por Jennifer Siebel Newsom. Aún así el título de esta exposición ha de considerarse un pretexto que hace un guiño a los años setenta, al feminismo y por supuesto también a Dara Birnbaum, pero no tiene tanto la intención de señalar la importancia del empoderamiento femenino como de indicar maneras en las que, a través de obras realizadas por artistas mujeres, es posible trazar relatos complejos que sintetizan los cambios estéticos producidos desde los años setenta hasta la actualidad.

Solo un breve apunte histórico al hilo del simbolismo de un personaje de ficción como Wonder Woman. En el proceso de descubrimiento y consolidación de una conciencia interior, entre los siglos XVI y XIX, cuando se ponen las condiciones de posibilidad para una libertad y liberación femeninas, junto a la fuerza de las voces creadoras (de escritoras o artistas) ha resultado decisiva la función revulsiva como modelos y contramodelos de conducta de los personajes-mujeres de ficción del teatro y la novela. Pueden triunfar o fracasar, pero luchan en un mundo adverso, hecho por y para los hombres, se afanan por superar las dificultades y las intrigas cortesanas, salen de la prostitución o la miseria, consiguen el éxito económico o el reconocimiento social. Estos personajes fueron mucho más que modelos, fueron posibilidades de cambiar el mundo: desde la princesa de Clèves de Madame de Lafayette, hasta las protagonistas

de los *Desengaños amorosos* de María de Zayas, pasando por la pícaro Justina de Francisco López de Úbeda y Lady Roxana o Moll Flanders de Daniel Defoe, todas contribuyeron a situar a la mujer en un primer plano, como protagonista, en un nivel que es a la vez psicológico, de acción y aventura pero que también apunta a la construcción de formas de vivir y triunfar en sociedades de hombres que deben cambiar.

La colección es para un museo de arte contemporáneo una herramienta de trabajo imprescindible, un instrumento en constante crecimiento. Constituye un elemento de contraste entre la observación del presente (junto a la experimentación, producción y programación de proyectos y exposiciones temporales), la construcción de una memoria del pasado (es decir, la articulación de posibles relatos que expliquen una historia a partir de una serie de acontecimientos, pero estructurada mediante el pensamiento y la teoría) y una exploración de posibilidades futuras que transforma el presente en pretérito, lo contemporáneo en antiguo y en patrimonio, la exploración y la observación en historia.

En las últimas décadas la colección es el centro de un debate sobre lo que se ha contado y lo que se ha silenciado o ignorado, así como sobre la necesidad de establecer nuevas narrativas que sean más inclusivas y sobre todo plurales. Ese debate se ha centrado en la discusión y revisión de los cánones y, muy especialmente, en la restitución de lecturas y presencias que pongan de relieve el papel de las mujeres en la historia. No es este el lugar para abordar pormenorizadamente la complejidad de este tema y sus discusiones recientes, pues este proyecto expositivo no tiene la intención ni el alcance para analizar el modo en el que se ha desarrollado o se va a desarrollar en el futuro el establecimiento de estas nuevas narrativas en el contexto de la Colección CGAC. Sin embargo, es esta una muestra que, en el contexto de un trabajo emprendido recientemente desde el museo para estudiar, releer, reinterpretar y presentar de nuevo al público la colección, señala la necesidad de abordar el arte hecho por mujeres, el arte feminista y el feminismo, como líneas que explican la evolución de nuestro contexto cultural. Basta pensar que en Atlántica, el conjunto de exposiciones colectivas fruto de un esfuerzo transgeneracional y grupal por difundir las artes visuales que se estaban produciendo en Galicia en 1980 y que se toma como referencia de un giro decisivo en la escena gallega, únicamente aparece una mujer, Menchu Lamas, también presente en esta exposición. La radical transformación que desde entonces ha experimentado la escena artística en Galicia podrá explicarse asimismo a partir de exposiciones temporales en diálogo con la colección, propiciando de este modo una investigación más profunda. La riqueza actual de un panorama con importantes artistas mujeres se explica a partir de la estratégica conjunción de la creación en 1990 de la Facultad de Bellas Artes en Pontevedra, ciudad donde desde los años sesenta tenía lugar una bienal en constante expansión y crecimiento (tristemente desaparecida como daño colateral de la crisis financiera tras dar sus mejores frutos entre finales de la década de los noventa del siglo pasado y 2010, el año de su última edición), y la internacionalización de la escena artística que supuso la apertura del CGAC en 1993 (su colección y este botón de muestra son un ejemplo).

Aunque este tema fue abordado de una manera general en las más recientes exposiciones sobre la colección celebradas en el museo

entre 2017 y 2018 (*Modelo x armar* y *Colección CGAC 25*, ambas organizadas en el 25.º aniversario del museo), está en preparación un proyecto expositivo que aborde y analice específicamente el impacto de la Facultad de Bellas Artes, estas relaciones y sus efectos en la visibilidad de artistas mujeres y también en el coleccionismo público y privado. Por otro lado, para entender estas necesidades e incluso esta urgencia por mostrar y estudiar estos aspectos, han sido decisivas en estos últimos años dos exposiciones colectivas organizadas desde el Marco de Vigo: *Mulleres do silencio. De Maruja Mallo a Angela de la Cruz*, comisariada por Rosario Sarmiento en 2016, y *Alén dos xéneros. Prácticas artísticas feministas en Galicia*, comisariada en 2017 por Anxela Caramés y mostrada posteriormente en el Auditorio de Galicia en Santiago.

Cada una de las piezas de esta exposición muestra los cambios profundos producidos a lo largo de las últimas décadas. Voces de artistas mujeres que no solo hablan de feminismo o de cuestiones vinculadas con debates de género, sino que abordan también problemas estéticos o constructivos. Pintura, escultura, arte sonoro, *ready-made* u objeto encontrado, vídeo o instalaciones tienden a subrayar las condiciones visuales de las obras, en diálogo tanto entre ellas como con el espacio (*hall*, auditorio y otros lugares intermedios del museo que no fueron concebidos originalmente por el arquitecto Álvaro Siza Vieira como espacios expositivos). La muestra tiende a la instalación, con piezas a diferentes alturas que buscan la preeminencia de la mirada. Como exposición, es el punto de partida para un trabajo de equipo cuyo objetivo es investigar sobre la colección y sus posibilidades mientras se prosigue con una catalogación sistematizada con vistas a una futura exhibición razonada e histórica.

Santiago Olmo

DARA BIRNBAUM

Dara Birnbaum nació en 1946 en Nueva York. En 1969 se licenció en arquitectura en la Carnegie Mellon University de Pittsburgh y trabajó en un estudio de arquitectura en Nueva York. En 1973 se graduó como BFA en pintura en el San Francisco Art Institute. En 1975 se mudó a Florencia y allí entró en contacto con el videoarte a través del Centro Diffusione Grafica, una galería pionera en el trabajo con los nuevos medios audiovisuales. A su regreso a Nueva York, Birnbaum conoció al artista Dan Graham, que la introdujo en los debates sobre el vídeo y los medios de comunicación de masas que revistas como *Screen* y autores como Raymond Williams fomentaban en el Reino Unido. Como miembro de la primera generación que creció con la televisión, la revista *Screen* fue una referencia importante para ella, pero pronto se dio cuenta de que sus análisis y críticas adolecían de un escaso interés por el impacto social de este medio.

En la segunda mitad de los setenta Birnbaum se formó técnicamente en vídeo y edición en el Video Study Center de la New School en Nueva York y comenzó a experimentar con una de las cámaras más populares de entonces, la Sony Portapak. Aquellas primeras obras exploraban la separación entre el cuerpo y su representación a través del uso de espejos e imágenes proyectadas. En 1978 Dan Graham era



Dara Birnbaum: *Technology/Transformation: Wonder Woman*, 1978-1979. Colección CGAC

responsable de un programa docente en el Nova Scotia College of Art & Design de Halifax en Canadá, y la invitó a impartir allí un seminario junto a otros jóvenes artistas como Martha Rosler o Jeff Wall. El programa tenía como objetivo desarrollar un análisis crítico de los nuevos medios. La NSCAD era una escuela pequeña pero muy influyente. Desde finales de los sesenta habían pasado por ella buena parte de los artistas y críticos norteamericanos y europeos relacionados con el arte conceptual: Joseph Beuys, Sol Lewitt, John Baldessari, Yvonne Rainer, Kasper König y Benjamin Buchloh, entre otros.

Pedro de Llano Neira

Technology/Transformation: Wonder Woman, 1978-1979

Technology/Transformation: Wonder Woman fue realizada en este contexto entre 1978 y 1979 y pronto se estableció como una de las obras más emblemáticas de la primera generación de videoarte. Birnbaum usó el seminario al que la invitó Dan Graham para centrar el tema de la obra a través de los debates con sus estudiantes. En ella plantea al menos cuatro cuestiones fundamentales para considerarla como una pieza clave: el análisis de la manera en que los medios de comunicación de masas influyen en la cultura (en particular, la TV), su deconstrucción a través de estrategias innovadoras de apropiación, edición y montaje (actualizando las aportaciones de los análisis materialistas previos), la incorporación crítica de la cultura vernácula al lenguaje de vanguardia y el cuestionamiento de la construcción social de la mujer a partir de un discurso feminista.

Todas estas cuestiones confluyen en un original *collage* audiovisual compuesto a partir de fragmentos de la serie de televisión *Wonder Woman* (CBS, 1975-1979) y de la canción "Wonder Woman Disco" (1978). La convicción de Birnbaum de que era posible *usurpar* el lenguaje de la TV para desenmascarar su contenido ideológico hizo que algunos la calificasen de "pirata" de las imágenes (Burton 2009, 45). El apelativo no es anecdótico, porque en aquella época —antes de que existiesen los vídeos domésticos— el acceso y la grabación de contenidos de la televisión no eran sencillos y la artista tuvo que recurrir (en esta y otras obras) a amistades que trabajaban en canales de TV para obtener unas imágenes que después manipularía y dotaría de un nuevo significado. Otro aspecto interesante del contexto en el que surge *Technology/Transformation: Wonder Woman* es la forma en que Birnbaum exhibió y distribuyó la obra en sus orígenes. Además de la TV por cable, espacios alternativos y galerías, este vídeo fue presentado en

locales menos convencionales como, por ejemplo, el escaparate de la peluquería H-Hair Salon, en el SoHo neoyorquino, antes de que este barrio cayese presa de la gentrificación.

La pieza dura cinco minutos y cincuenta segundos y hace hincapié en el momento en que una mujer *real* (una secretaria) se transforma en una *superheroína*, interpretada por la actriz Lynda Carter. La primera mitad muestra breves fragmentos de la conocida serie de televisión, elegidos de manera muy cuidadosa y manipulados a través de la edición y el montaje; ralentizándolos y multiplicándolos en series en las que la misma imagen puede llegar a repetirse hasta en diez ocasiones: una espectacular explosión, el personaje que interpreta a la secretaria que se transforma en la heroína Wonder Woman girando sobre sí misma y explotando, la heroína corriendo o rayando un espejo, atravesándolo y cambiando de espacio, parando balas con sus brazaletes mágicos, protegiendo a un hombre, etc.

El resultado de esta edición genera un distanciamiento que permite a la espectadora, si no liberarse por completo del poder de control de la TV y de la pasividad en su contemplación, sí al menos reflexionar de una manera crítica sobre lo que ve y hacerse consciente de la ideología conservadora que propaga (Burton 2009, 43). Una experiencia previa importante para avanzar en esta dirección fueron una serie de experimentos que la artista hizo con fotografías en hojas de contacto de series de imágenes de la televisión en obras como *Lesson Plans (To Keep the Revolution Alive)*, 1977 (Obirst 1995-2009, 20). En la segunda parte del vídeo las imágenes desaparecen y solo vemos, leemos y escuchamos fragmentos de la provocadora canción *disco* "Wonder Woman Disco", de un estilo popular en la época y muy similar a las canciones interpretadas en un tono claramente sexual de Donna Summer, sobre un fondo azul oscuro: "I am wonder / wonder woman", "Get us out from under / wonder woman"...

Technology/Transformation: Wonder Woman ha generado un sinfín de comentarios por parte de los críticos más prestigiosos. Fue, por ejemplo, una de las obras escogidas por el historiador Benjamin Buchloh para desarrollar el argumento de un importante texto titulado "Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo" (1982). En él, Buchloh subraya la intención deconstructiva de Birnbaum al "definir el lenguaje del videoarte en relación con la institución de la televisión, de la misma manera que Daniel Buren y Michael Asher definieron el lenguaje de la pintura y la escultura en relación al museo" (Buchloh 1982-2004, 107). En el mismo artículo, el historiador alemán destaca que "la perspectiva desde la que

Birnbaum examina las técnicas televisivas le permite evitar su capacidad de seducción y no caer en la tentación de emplearlas como mero aparato visual al servicio del ‘puro placer’ o del ‘juego formal’, que siempre ocultan una ideología estetizadora. El placer visual que pueden producir los videos de Birnbaum en el espectador queda equilibrado por el impacto cognitivo que generan” (Buchloh 1982-2004, 111).

Además de ser importante desde el punto de vista del feminismo, movimiento representado en la Colección CGAC por artistas como Eleanor Antin, Lynda Benglis o Martha Rosler, esta obra también es fundamental desde el punto de vista de los debates posmodernos y la crítica de la representación, de los que participaron artistas como los de la generación Pictures en los Estados Unidos (Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, Richard Prince, Cindy Sherman...). Johanna Burton caracteriza la obra de Birnbaum por su “persistencia y adaptabilidad a las diferentes tecnologías audiovisuales que se han sucedido desde finales de los setenta” (Burton 2009, 48). Prueba de ello son numerosas videoinstalaciones o piezas multicanal, desarrolladas dentro y fuera de los contextos artísticos, que utilizan el espacio arquitectónico e intervienen en él.

Pedro de Llano Neira

ESTHER FERRER

Esther Ferrer nació en San Sebastián en 1937. Está considerada como una de las pioneras del arte de *performance* en España. De formación autodidacta, desde 1967 y hasta 1996 participó, junto a Juan Hidalgo y Walter Marchetti, en el grupo Zaj, uno de los proyectos artísticos más experimentales, arriesgados y transgresores de su generación en nuestro país. Antes de Zaj, la obra de Ferrer ya tenía un carácter efímero y crítico con la tradición objetual: a principios de los sesenta creó junto al pintor José Antonio Sistiaga el primer Taller de Libre Expresión para niños, así como una escuela experimental en Elorrio, Vizcaya (Olivares 2012, 12).

Como miembro del grupo Zaj, Ferrer ha realizado *performances* y ha participado en festivales en todo el mundo. Al principio, en España, estas *performances* o “conciertos” —como las denominaban para evitar la censura— tenían lugar en espacios públicos, en la calle, en contextos universitarios, en los que la juventud mostraba su rebeldía y disconformidad con el régimen franquista, como facultades y colegios mayores; pero también en galerías de arte como Juana Mordó, en Madrid. En el extranjero, Ferrer, Hidalgo y Marchetti formaron parte de una red de artistas relacionada con el movimiento Fluxus y con John Cage que se reunía periódicamente en distintas ciudades alemanas, italianas, francesas y norteamericanas para celebrar festivales y encuentros artísticos. En 1972, en los Encuentros de Pamplona, John Cage invita a Zaj a realizar una gira por los Estados Unidos. El tour tuvo lugar en 1973 y en él presentaron su obra en la Universidad de Harvard, el Walker Art Center de Minneapolis y el espacio alternativo The Kitchen. Las acciones de Zaj partían de la idea del absurdo y buscaban desdibujar las fronteras entre arte y vida.

Pedro de Llano Neira

Permutaciones, años ochenta



Esther Ferrer: *Permutaciones*, años ochenta. Colección CGAC

La obra *Permutaciones* consiste en nueve picaportes de aspecto antropomorfo, enmarcados y articulados en distintas posiciones, como si se tratase del esquema para un ejercicio gimnástico. La obra está inspirada en un famoso comentario del escritor Jean Genet, en el que explicaba su predilección por los novios que se parecían a su primer amante, un funambulista fallecido prematuramente: “A veces, la copia es mejor que el original” (Blumenstein 2009, 126). En este caso, Ferrer creó un modelo básico con nueve picaportes (el original) y una edición de nueve (las copias). Las colecciones que adquieren la obra pueden interpretarla en lo que se refiere a su materialización (tipo de marcos o de picaportes), pero deben respetar la idea y la estructura original de la pieza, que permanece en posesión de la artista. Cada versión de la obra *Permutaciones* es, por tanto, única y copia al mismo tiempo.

Pedro de Llano Neira

FERNANDA FRAGATEIRO

Fernanda Fragateiro nació en Montijo, en el área metropolitana de Lisboa, en 1962. Estudió en la Escola de Artes Decorativas António Arroio (1978-1981) y en Ar.Co, Centro de Arte e Comunicação, Lisboa (1980-1981) en Lisboa, y cursó la especialidad de escultura en la Escuela de Bellas Artes de la capital portuguesa entre 1983 y 1987. La primera exposición en la que mostró su trabajo —la colectiva *Panoramas*— tuvo lugar en la Escola António Arroio en 1981, cuando tenía apenas diecinueve años. Su primera individual —*Instalação*— se presentó en la galería Monumental de Lisboa en

1987. En este periodo, Fragateiro investigaba el espacio intermedio que existe entre la pintura y la escultura, anticipando el carácter interdisciplinar de su obra en el futuro. Desde el principio, la artista rechazó limitarse a un solo medio y buscó expandir sus actividades más allá del mundo del arte convencional. Prueba de ello fueron las ilustraciones que realizó en las revistas *Grande Reportagem*, *Notícias Magazine* y el periódico *Expresso*.

Ya en los años noventa, coincidiendo con la apertura de fronteras en la Unión Europea, a la que Portugal se incorporó en 1986, y la aceleración del proceso globalizador, muchos artistas portugueses se distinguieron por su capacidad para difundir sus trabajos internacionalmente. Fragateiro tuvo la oportunidad de mostrarlos en varias exposiciones individuales y colectivas en Europa que impulsaron su carrera. Acudió a ellas con proyectos en los que las fronteras entre la escultura, la arquitectura, el diseño y el paisajismo resultaban imprecisas. Su obra se inscribió, en este sentido, en una tendencia internacional que, además de abogar por la fusión del arte con la arquitectura y el diseño, apostaba por proyectos interactivos que fomentaban la participación del público. Este tipo de planteamientos —que, de manera genérica, podemos ubicar dentro del campo de lo que el crítico francés Nicolas Bourriaud denominó “estéticas relacionales”— se vieron consagrados en el verano de 1997, cuando dos grandes eventos como la Documenta de Kassel y el Münster Skulptur Projekte seleccionaron numerosos trabajos afines a la línea que Fragateiro desarrollaba por entonces. Este tipo de proyectos contrastaban con la obra más austera y abstracta de los principales escultores portugueses del momento, como Pedro Cabrita Reis, José Pedro Croft y Rui Chafes. Los trabajos de Fragateiro, en cambio, están más próximos a los de otras artistas mujeres como Ângela Ferreira, Leonor Antunes o Rita Sobral Campos, aunque

también hunden sus raíces en el neoconcretismo brasileño de Lygia Pape o Lygia Clark.

Fernanda Fragateiro ofrece las siguientes claves para acercarnos a una práctica artística que ha seguido evolucionando desde finales de los años noventa. Según ella, sus proyectos se caracterizan por su interés en repensar el legado del modernismo a través de una aproximación archivística e investigadora, que, en los últimos tiempos, ha prestado especial atención a la figura de mujeres artistas como Lygia Clark o la estudiante y profesora de la Bauhaus Otti Berger. De la misma forma, sus obras tratan de establecer un diálogo con el contexto en el que suceden, activar el espacio y su memoria e invitar al espectador a integrarse en una “situación performativa”. En una entrevista con el crítico de arte Nuno Crespo en 2003, la artista expresaba así sus intenciones: “Lo que realmente me gustaría es que mi trabajo fuese casi invisible. ¿Y como consigo que se haga invisible? Proponiendo al espectador que entre en él [...]. De este modo, como artista, me siento más libre cuando dejo la obra en sus manos” (Crespo, 2003).

Pedro de Llano Neira

“Depth Must be Hidden. Where? On the Surface”. Hugo von Hofmannsthal, quoted by Beatriz Colomina, Privacy and Publicity. “A profundidade está escondida. Onde? À superfície”. Hugo von Hofmannsthal, citado por Italo Calvino. Seis propostas para o próximo milénio, 2000

En el año 2000, Fernanda Fragateiro realizó la escultura *Tu és eu?* (Tú eres yo?), que era una gran cortina en organza para una de las ventanas modernistas del Teatro Rivoli, en Oporto. A partir del uso de este material, que recordaba una delicada piel, realizó una serie de



Fernanda Fragateiro: *“Depth Must be Hidden. Where? On the Surface”. Hugo von Hofmannsthal, quoted by Beatriz Colomina, Privacy and Publicity. “A profundidade está escondida. Onde? À superfície”. Hugo von Hofmannsthal, citado por Italo Calvino. Seis propostas para o próximo milénio, 2000. Colección CGAC*

esculturas, en forma de flores u hojas, que, con largos tallos, se suspendían del techo y se extendían por el suelo. La obra *"Depth Must be Hidden. Where?"*... ("La profundidad está escondida. ¿Dónde?"...) forma parte de esa serie de esculturas, relativamente tempranas, que, según cuenta la artista, "hablan del paisaje como construcción cultural y de la construcción de la naturaleza como artificio". El título, explica Fragateiro, "fue encontrado en un libro de la teórica de la arquitectura Beatriz Colomina" —*Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (1994)— que, según ella misma reconoce, le sirvió de inspiración para muchos trabajos. Colomina cita en ese libro al poeta y narrador vienés Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), que fue citado, a su vez, por Italo Calvino en *Seis propuestas para el próximo milenio* (1988); otro libro que también le influyó. La doble citación de estos autores es utilizada por la artista como metáfora para hablar de su trabajo; como referencia a la idea y la materia como una misma piel, una misma superficie. Es en esa superficie de la escultura, en su textura y en su color, donde se encuentra la profundidad del pensamiento, afirma. Por eso el título, en este caso, forma parte de la obra también; parte de la materia que la construye.

En el periodo anterior a esta pieza, Fragateiro, que siempre ha estado interesada por la idea del espacio público, había explorado las posibilidades que surgían de la interacción entre el espacio interior y el espacio exterior, en obras como *Casa com pátio* (Casa con patio, 1997-1998), de la Colección Serralves, en la que la artista creó un híbrido entre la noción de la casa y la del patio-jardín (Afonso 2009, 28). Este comportamiento también está presente de algún modo en la obra del CGAC, que se plantea como una especie de expositor (o jardín interior) que sirve de soporte para un grupo de flores u hojas artificiales, con los pétalos confeccionados en organza —una tela fina, transparente y rígida—, cuyos *tallos* y *raíces* cuelgan hasta alcanzar el suelo.

La obra presenta dos elementos especialmente reconocibles en la trayectoria posterior de Fernanda Fragateiro; las estanterías, que también usa desde muy temprano para obras en las que los libros son protagonistas —*Lugares perfeitos*, 2 (Lugares perfectos, 2, 2000); *Elevation Study* (*Enciclopaedia*) (Estudio elevación [Enciclopedia], 2017)— y, asociadas a ellas, las referencias literarias, que aparecen en muchas de sus obras posteriores y sirven para propiciar un contraste narrativo con los elementos formales y materiales. Además de estos dos elementos interrelacionados, la crítica de arte Ruth Rosengarten sostiene que la obra de Fragateiro plantea, en general, una aproximación táctil y orgánica al espacio; una exploración sensorial de los materiales y las texturas —bien representada aquí tanto por el tratamiento sutilmente sexual de las flores, como por el uso de materiales delicados como la organza, una tela empleada para la confección de ropa femenina— que, según ella, comparte con otras artistas como Eva Hesse, Ana Mendieta, Louise Bourgeois o Lygia Clark y se aprecia en obras posteriores como la *Caixa para guardar o vazio* (2005), que también se expuso en el CGAC en 2007 (Rosengarten 2009, 119). La primera presentación de *"Depth Must be Hidden. Where?"*... tuvo lugar en la feria de arte ARCO en Madrid, en 2000. Poco después fue exhibida en las salas del CGAC en la exposición *Últimas adquisições. Fundação*

ARCO y Colección CGAC (2000). Dentro de la colección, está en diálogo con la poética de otros artistas de su generación, o un poco mayores, como Waltercio Caldas, Ricardo Basbaum, Loris Cecchini, Liam Gillick o Marlena Kudlicka.

Un año después de realizar la obra del CGAC, en 2001, Fernanda Fragateiro fue galardonada con el premio Tabaqueira de Arte Pública (Azores) por la escultura *Círculo que nao é um círculo* (Círculo que no es un círculo); cuya maqueta forma parte de la colección del Museo Reina Sofía.

Pedro de Llano Neira

ISABEL GARAY

Isabel Garay nació en Muskiz (Vizcaya) en 1946 y falleció en Santander en 2016. Su educación artística comienza en 1963 cuando realiza un curso de dibujo y pintura con Aníbal García. En paralelo se formó también como asistente social; profesión que compaginó con la escultura a lo largo de su vida. En 1967 se casa con el ingeniero José Luis Merino y se traslada a vivir a Santander. Allí empieza a experimentar con la escultura, como complemento de la pintura, que venía practicando desde años atrás. Explora distintos materiales: la talla en madera, el cincelado en piedra, el mármol, experimenta con el hormigón, con la fundición en bronce y la cerámica. Su primera exposición individual tuvo lugar en 1971 en la Galería Puntal en Santander y su primera muestra en un museo en el de Bellas Artes de la misma ciudad, en 1981. Su carrera se acelera a mediados de los ochenta, cuando comienza a exponer con la Galería Edurne de Madrid.

Garay se formó en un contexto —el País Vasco— en el que la escultura abstracta tenía un gran peso debido a la realidad industrial de la región y a la presencia de dos de los artistas más importantes e influyentes de la segunda mitad del siglo XX en España: Eduardo Chillida y Jorge Oteiza. La generación un poco posterior a la suya —Txomin Badiola, Ángel Bados, María Luisa Fernández, Pello Irazu o Juan Luis Moraza (nacidos a finales de los cincuenta o principios de los sesenta)— desarrolló su trabajo a partir de la *herencia* de Chillida y Oteiza de manera crítica. La diferencia de edad y de residencia mantuvo a Garay al margen de estos debates, por eso su obra resulta más próxima —conceptualmente, al menos— a la de otras escultoras españolas cuyo trabajo se hizo conocido en las décadas de los ochenta y noventa, como Elena Asins (con la que sí tuvo una relación personal), Rosa Brun, Susana Solano o Fernando Sinaga, que también se preocuparon —a partir de contextos y bagajes muy diversos— por cuestiones como la investigación con una gama de materiales concreta (particularmente el metal y el acero), los lenguajes modulares y seriales, la pérdida del pedestal o las fronteras entre lo pictórico y lo escultórico.

La obra de Isabel Garay alcanzó la madurez con una serie de piezas en barro refractario que produjo a mediados de la década de 1980 y que se constituyen como precedente de las piezas en acero de la década de los noventa (Garay 1992, 1). Las diferencias entre unas y otras son notables: así como las primeras se caracterizan por mantener un cierto carácter figurativo, humanista, que se expresa en su verticalidad claramente antropomórfica, e incluso en una cierta



Isabel Garay: *Pieza n.º 5* (de la serie *Fugas*), 1995. Colección CGAC

voluntad narrativa, cuando no literaria o mítica (por ejemplo, *Babel*, de 1987, *Columna Zen*, de 1987, o *Estela*, de 1988); las segundas sustituyen la referencia artesanal y manual de la tierra por la referencia industrial y maquinica del acero (y del aluminio, un poco más adelante), son netamente abstractas, es decir, no pretenden hacer referencia más que a sí mismas y al espacio circundante, y se expanden en horizontal, cuestionando la función de la peana en tanto que dispositivo de discontinuidad y estableciendo un diálogo con la arquitectura y el espectador. La conexión entre ambos periodos radica en la persistencia de un cierto pictoricismo, un rasgo que también se puede apreciar en la obra de la Colección CGAC.

La evolución de la obra de Isabel Garay entre 1985 y 1995 la aproximó, cada vez más, a los lenguajes del *minimal* y el posminimalismo. Una clave fundamental en este sentido es el cambio que se produce en 1990 en su obra, cuando apuesta por una estética modular en la serie titulada *Barras y estrellas* (1990), en la que la artista todavía alternaba dos tipos de materiales. Como señaló el crítico Hubert Besacier: "En las primeras (series) fundadas sobre este principio (*Barras y estrellas*, 1990), acero y refractario alternan para formar en el suelo composiciones geométricas que mantienen un estatuto ambiguo entre escultura y pintura" (Besacier 1995, 9). La combinación de materiales desaparecerá poco después en el proceso de depuración de su estética; no le sucederá lo mismo al rol de la pintura y el dibujo, que siempre se mantuvieron activos en su obra a la par que la escultura.

Pedro de Llano Neira

Pieza n.º 5 (de la serie *Fugas*), 1995

Pieza n.º 5 pertenece a la serie *Fugas*, realizada por Isabel Garay en 1995. La serie fue exhibida en su muestra individual en la Galería Edurne de Madrid en marzo de 1996; posteriormente *Pieza n.º 5* fue incluida en la exposición colectiva *Otra mirada*, que tuvo lugar en el CGAC en 1998. El crítico Francisco Calvo Serraller describía estas obras en las páginas de *Babelia* como "[...] una especie de tapices de acero corrugado, formando diferentes figuras modulares y con dibujos y contrastes cromáticos, asimismo distintos" y opinaba que estaban emparentadas con una estética posminimalista "que funciona a través de forzar contradicciones materiales y formales. En este sentido es significativa su forma de singularizar el elemento serial, que tratado de una manera muy refinada, adquiere una vibración pictorista" (Calvo Serraller 1996).

Forma parte, pues, del momento de máxima madurez y plenitud de su lenguaje; precedido por series como *Aire armado* (1994), en la que Garay construyó una especie de estructuras tridimensionales, también con varillas de acero de densidades variables como las que se usan en la construcción, con reminiscencias de la obra de Sol Lewitt de mediados de los años sesenta, y que Fernando Castro Flórez definió como rotundos módulos que dinamizan el espacio y "cargan el vacío de un rumor íntimo, como si pudieran ser habitados" (Castro Flórez 1993).

Pieza n.º 5 es un cuadrado de 150 centímetros de lado, integrado por nueve cuadrados menores, compuestos por varillas corrugadas, pintadas de negro, que intercalan su posición en ejes verticales y horizontales, a modo de damero. Se trata pues de una obra generada a partir de una geometría clara, estricta y sencilla determinada por un código decidido de antemano (un módulo), que

le permite explorar una amplia gama de posibilidades formales al desarrollarse en series. En ella se detecta, además, una tensión entre esta forma abstracta y aparentemente neutral, por un lado, y la capacidad evocadora de un material, como el acero, que comienza a usar de manera única en estas series y posee toda una carga denotativa con resonancias industriales, constructivas e ingenieriles, por otro. No obstante, en el caso de esta obra, así como en otras de Garay, esos significados son matizados o atenuados mediante la aplicación de la pintura, que confiere a la obra otro cariz, más visual y pictórico; más delicado. Como señaló Calvo Serraller, a este respecto: "Garay ha estado siempre volcada en la experimentación con materiales y situaciones, pero sin renunciar a las vivencias sensibles, que ponen en valor la tactilidad, la textura, el color, como ecos de una memoria pictoricista subterránea" (Calvo Serraller 1993).

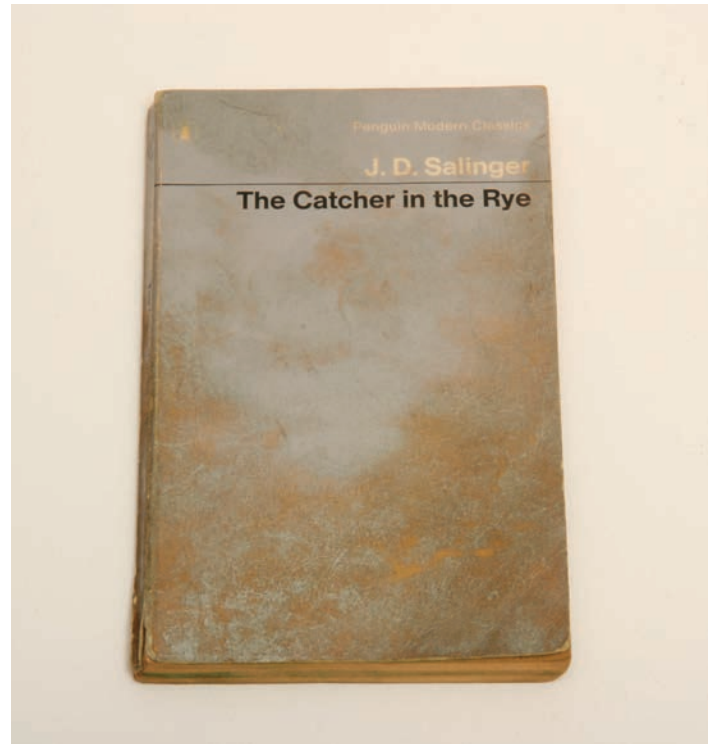
Por último, la obra se presenta como una especie de *alfombra* que activa el espacio circundante al modo que lo hacían las esculturas minimalistas de un artista como Carl Andre. Esta era una cuestión importante en aquel momento para los escultores españoles, que comenzaban a liberarse de la referencia figurativa de la estatuaría, y se puede vincular a las investigaciones de autores contemporáneos de Garay como Juan Luis Moraza, Guillermo Lledó o Juan Muñoz, que también usaron el suelo como elemento estructural y significativo en sus obras. La carrera posterior de Isabel Garay evolucionó hacia un tipo de objeto escultórico que, si bien se mantuvo apegado a la abstracción, investigando nuevos materiales como el aluminio, en los que siguió enfatizando sus cualidades pictóricas y visuales, desarrolló, simultáneamente, una volumetría compuesta por prismas modulares que también podría asociarse al mundo del mobiliario y la arquitectura, dentro de esa fenomenología *minimal*.

Pedro de Llano Neira

DORA GARCÍA

Dora García nació en Valladolid en 1965. Estudió Bellas Artes en la Universidad de Salamanca (1984-1989) y completó su formación en la Rijksakademie de Ámsterdam (1989-1991). Después de vivir durante casi dos décadas en Bruselas (1996-2010), desde el año 2011 reside en Barcelona. Entre 2013 y 2018 codirigió Les Laboratoires d'Aubervilliers en París. Actualmente imparte clases en la Oslo National Academy of the Arts y en HEAD Genève.

Heredera de los postulados del arte conceptual, Dora García realiza sus primeras obras, de carácter escultórico, a principios de 1990. En *Contes Choisis* (1991), instalación conformada por dos esculturas de madera y un retrato del autor de quien toma el título, Guy de Maupassant, ya está presente la voluntad narrativa y los desafíos perceptivos que interpelan al espectador. Su interés por el lenguaje performativo de las artes visuales, pero también de disciplinas como el teatro o la danza, influye en sus primeras *performances*, realizadas en 1999 y en las que ella misma decide mantenerse fuera de la acción, en una posición similar a la que ocupan los coreógrafos y dramaturgos en sus trabajos. En algunas, como *The Tunnel People* o *Insertos en tiempo real*, iniciadas en el año 2000, Internet se convierte



Dora García: *Leído con dedos de oro* (Salinger), 1999. Colección CGAC

en un útil fundamental para inventar un nuevo concepto de público, de documentación, y de distribución. Dora García trabaja entonces con José Luis Brea para crear un sistema de suscripción a las diferentes *performances*, que permite crear un público que nunca las ve en directo, sino a través de una documentación sobre todo textual realizada por los *performers* mismos.

García pertenece a una genealogía de artistas que investigan sobre la renovación de los lenguajes de la *performance* desde las artes plásticas, como Hélio Oiticica, Oscar Masotta o Lygia Clark. Su herencia proviene de autores como Allan Kaprow, Lee Lozano y de movimientos como los conceptualismos anglosajones y sudamericanos. También de la tradición que en España representan artistas como Esther Ferrer. Ya desde sus inicios, García aborda las *performances* en su sentido más integrador, como artes vivas, desde una posición experimental: "Se llama *performance*" —explica la artista— "a una disciplina o a un formato que ahora mismo engloba muchísimas cosas que antes se llamaban *happening*, danza, espectáculo en vivo, teatro de calle, acción, protocolo, biodrama, teatro invisible, cosas muy diferentes que ahora utilizan el término englobador de 'performance' y cuyo rasgo común es el desarrollo en el tiempo, no necesariamente frente a un público, que puede tener acceso a esa acción de muy diferentes maneras, no únicamente la presencial" (Espino 2018). Así, además de delegadas —el desarrollo de la acción queda en manos de *performers* que no son la autora— sus *performances* son *duracionales*, es decir, no están determinadas por una audiencia que marque con su presencia el principio y el final de las mismas.

Al mismo tiempo, el trabajo de Dora García es resultado de una rigurosa y prolongada investigación en torno a la construcción de la ficción y la representación de lo real. Esta investigación la formaliza a través de medios diversos, como la instalación, el vídeo, la escritura, el dibujo, la escultura, el teatro y otros dispositivos con voluntad

performativa que le sirven para generar situaciones —a las que la artista se refiere como *performances*, como actividades, rutinas, protocolos y, a veces, como partituras— y, sobre todo, para satisfacer esa voluntad de narrar, que es la motivación última que determina sus producciones. Aunque su obra, como hemos apuntado, es heredera de las prácticas conceptuales, posee una evidente dimensión narrativa derivada del interés de la artista por la literatura y la lectura, por escritores como James Joyce, Robert Walser o Ricardo Piglia; representantes del género de la ciencia ficción como J. G. Ballard, William Burroughs o Philip K. Dick; dramaturgos como Antonin Artaud o Samuel Beckett; así como por psicoanalistas y psiquiatras como Sigmund Freud, Jacques Lacan, Oscar Masotta o Franco Basaglia. Son autores a los que cita, revisa o replica, y que tienen en común el trabajar fuera de la norma, desde una posición marginal y disidente en la que también opera la obra de la artista (Borja-Villel 2018, 12).

Las piezas de Dora García asumen, como ocurre en las obras literarias, la necesidad del otro, del lector o del espectador, que será quien les dé significado, “quien termina de darles forma al convertirse en parte fundamental de las experiencias, en bisagra entre lo ausente y lo manifiesto” (Pomet 2014, 140). Es un ejemplo de lo que Umberto Eco denominó una obra abierta, de la que no podemos anticipar el resultado, que se encuentra en manos del azar y de los espectadores, incluso de aquellos involuntarios. Para García los espectadores son, por lo tanto, imprescindibles, y serán tanto su presencia como su actitud las que determinen el devenir de la pieza. Consigue implicarlos por medio de herramientas performativas, dispositivos escénicos y visuales con los que recrea situaciones cotidianas en el espacio de exposición, que se convierte a su vez en un lugar central para investigar los comportamientos sociales, la relación entre espectador, espacio y obra, y cómo esta se expande y proyecta más allá del espacio del museo. Son preocupaciones presentes en su trabajo desde los orígenes: el cuestionamiento acerca de la institución arte, el papel del público y el papel que ocupan el propio artista y su obra en el proceso (Romero 2014, 180).

Agar Ledo Arias

Ulysses, 1999, y *Leído con dedos de oro* (Salinger), 1999

Ulysses y *Leído con dedos de oro* (Salinger), ambas de 1999, son dos obras tempranas de Dora García y los primeros trabajos en los que la artista utiliza el libro, físicamente, como medio. El libro es uno de los dispositivos a los que García recurre periódicamente a lo largo de su trayectoria, y que le permiten vincular esa voluntad de narrar con la dimensión performativa que poseen tanto el libro como la lectura (Aguirre 2018, 36-47). En sus obras los manipula, esculpe, apila, perfora, mancha, reimprime, lee en voz alta e, incluso, incita al público a robarlos, como ocurre en la pieza *Steal This Book* (Robe este libro, 2009), una escultura hecha de 5.000 libros y producida por el CGAC para la exposición individual que realizó de la artista en 2009, que recupera el título de una de las publicaciones míticas de la contracultura de los setenta, de Abbie Hoffman.

Un libro, señala Dora García citando a uno de los artistas con los que más afinidades ha reconocido, Allen Ruppersberg, “es la escultura

perfecta porque es un paralelepípedo por el que pasa el tiempo” (Hinojosa 2018). De esta afirmación procede *Ulysses* (1999), que surge como resultado de la acción de seccionar la esquina superior derecha de una edición del *Ulises* de James Joyce, uno de los autores a los que García regresará posteriormente en piezas como *The Joycean Society* (La Sociedad Joyceana, 2013), o *Twelve Attempts to Forge a Letter from Joyce to Ibsen in 1901, No. 12* (Intentos de falsificar una carta de Joyce a Ibsen en 1901, n.º 12, 2015). Al cortar el ejemplar del *Ulises*, al rebajar el paralelepípedo, se crea una nueva forma geométrica y se deja al descubierto la tinta de las letras, ahora a sangre, sin margen, en el límite de las hojas. En el catálogo de la exposición *Segunda Vez*, que el Museo Reina Sofía le dedicó a la artista en el año 2018 y en la que se incluyó la pieza, se aclara que “seccionar un libro es seccionar un bello volumen paralelepípedo, pero también es seccionar un universo de sentido, como quien atraviesa una dimensión, y este acto tan cruel produce, naturalmente, el sangrado del texto” (cat. exp. MNCARS 2018, 48).

A finales de los años noventa Dora García realiza también sus primeros libros *espejo*, impresos al revés, como si fuesen un reflejo, y comienza la serie *Leído con dedos de oro*, en la que ha seguido trabajando hasta la actualidad. Esta última consiste en seleccionar ediciones de bolsillo de sus autores de cabecera y leerlas con los dedos impregnados en polvo de oro, de tal manera que el acto performativo de la lectura queda registrado en el ejemplar al pasar las páginas, permitiendo seguir los gestos y movimientos que ha realizado la artista durante la lectura. La pieza *Leído con dedos de oro* (Salinger), perteneciente a la Colección CGAC, es la primera de la serie. Se realiza sobre una edición de *El guardián entre el centeno*, de J. D. Salinger. La comisaria Mela Dávila, al estudiar una obra de la misma serie, concluye que “es la lectura de Dora García, con el rastro dorado que ha ido dejando tras de sí, la que materializa el acto comunicativo que se establece entre autor y



Dora García: *Ulysses*, 1999. Colección CGAC



Katharina Grosse: *Sin título*, 2004. Colección CGAC

lector. Al hacerlo, destaca —en tanto que lo vuelve visible— el papel del espectador en su condición de copartícipe del acto literario, al mismo tiempo que ‘acalla’ el volumen, dejándolo inutilizado para futuras lecturas y cancelando, por tanto, su infinito potencial como herramienta de comunicación. A su vez, la carga simbólica del oro —lo valioso, pero también lo materialmente cuantificable— se superpone al discurso literario, y contrasta con el carácter inmaterial, y por lo tanto incommensurable, de la lectura” (Dávila). En efecto, esta pieza, además de utilizar el libro como material de producción, reúne otra de las características del trabajo de García, el uso del oro. El polvo de oro o el color dorado es un recurso que se rastrea en obras anteriores, como *Bolsa dorada* (1995), y se convierte en recurrente en series como *Golden Sentences*, que consiste en reproducir aforismos dorados sobre distintas superficies, como los muros del espacio de exposición, y en la que se manifiesta el interés de García por los fenómenos relacionados con el lenguaje. Diversos autores que han estudiado la obra de Dora García, entre ellos Mela Dávila, Agustín Pérez Rubio, Eva González-Sancho o David Armengol, han señalado que el uso de un material tan connotado históricamente como el oro se debe a su poder evocador, su simbolismo, ambigüedad (por ser un material puro y tóxico a la vez), su reflectividad, teatralidad, etc. Pero quizás el significado más importante sea la idea de eternidad que evoca, pues las frases de oro quedan grabadas para siempre. En palabras de la artista: “El gesto de tocar el libro, que es tan efímero, queda también registrado para siempre, como si el oro

fuera capaz de detener el tiempo o la constante transformación de unas cosas en otras: el oro fija, detiene”.

Agar Ledo Arias

KATHARINA GROSSE

Katharina Grosse nació en Freiburg im Breisgau (Alemania) en 1961. Actualmente vive y trabaja en Düsseldorf, ciudad desde cuya facultad de Bellas artes Bernd Becher abanderó con sus enseñanzas la crítica alemana de la representación.

Heredera de la tradición de la pintura posmoderna alemana, representada por figuras como Sigmar Polke, Gerhard Richter o Günther Förg, desde comienzos de los años ochenta investiga sobre las posibilidades del medio pictórico.

Igual que otros pintores nacidos en su país a mediados del siglo veinte, como Helmut Dorner, Grosse desarrolla la pintura como pintura, tautología sobre la que, a lo largo de la última década, ha planteado un desarrollo original. La reflexividad de su pictorialidad, marca de la tradición germana desde los sesenta, alcanza en sus manos un nivel de complejidad espacial y simpleza formal que la ha llevado a recibir encargos de producción de obras específicas para algunos de los centros más interesantes del panorama internacional. Si desde sus comienzos como pintora Grosse se interesó por la transgresión del límite físico de lo pictórico con una espacialidad marcada, poco a poco inició el planteamiento de un modo de trabajo sobre soportes tridimensionales.

A finales de la década de los noventa, Grosse desarrolló su

metodología más sofisticada: pintar con *spray*, a modo de grafiti, la superficie del espacio sobre el que a continuación instala sus obras, convirtiendo todo el interior expositivo en una posibilidad de pintura. Introduciendo objetos físicos traspuestos al lienzo real como una figuración *in situ*, pictorializando la ciudad a través de intervenciones en fachadas de edificios, Grosse ha conseguido rebasar el marco para intensificar el aquello que lo real tiene de posible al vivirlo como representación.

Si ella misma ha insistido en sus entrevistas en el impacto que le produjeron los frescos del Quattrocento italiano, en cierto modo, su elección pictórica viene a ser a la abstracción lo que los Masaccio a la figuración perspectiva: si en el caso del renacentista se trataba de un tanteo y a la vez un recetario de las posibilidades de la pintura como ventana a una realidad de la representación, en el caso de la pintora alemana lo que se muestra es la posibilidad de hacer patente que lo real es en sí mismo una modalidad de la representación que también puede pertenecer al campo de la pintura: la más sofisticada herramienta de fabricación de imaginario que ha construido Occidente y que ha satisfecho sus exigencias de representación por al menos cinco siglos de invenciones. De la ficción de un mundo, a un mundo ficcional; artistas como Grosse amplifican sus límites más allá de la constatación de la muerte del medio en los noventa.

Manuel Segade

Sin título, 2004

En el caso de la obra de gran formato de la Colección CGAC, se trata de una pieza de estudio: una pintura sobre lienzo. En su trabajo más aparentemente convencional, por objetual y no *site-specific*, la forma de proceder en su factura consiste en aplicar la pintura directamente sobre el soporte de escala gigante y sin ningún trabajo de boceto previo. Grosse realiza pinturas que contienen en sí mismas el tiempo de su ejecución, a través del tratamiento del material y de una técnica pictórica masiva y pastosa. De este modo, al trasladar la obra, al instalarla en una exposición, incorpora unidades de tiempo y espacio que son ajenas al lugar de exhibición. Al mismo tiempo, somete el espacio del lienzo de forma hábil con un orden recreado: una nueva geometría en el interior del paralelepípedo contenedor. Son obras que podrían colocarse en cualquier lugar, pero que provocarán un efecto en el espacio en que se instalen, a consecuencia del contexto enfrentado a ese nuevo orden establecido por la pintura.

Como cada uno de sus cuadros proviene de lo inmediatamente anterior, estas gigantescas líneas blancas sobre fondo azulado constituyen una marca en su producción a mediados de los 2000. Cuando se expuso por primera vez esta obra, en el Magasin 3 de la Stockholm Konsthall, la utilizó porque quería yuxtaponer pintura de pared a dos trabajos a gran escala realizados previamente, jugando con la idea de cuadro acabado y con la adaptación del espacio expositivo a la pintura o su reconversión en pictórico a través de la expansión fuera de los márgenes del lienzo.

En su exposición más madura de ese período, *Constructions à cru*, en el Palais de Tokyo de París en 2005, utilizó una pintura similar,

como una fuga que rematase el espacio del pabellón. Grosse explicó que se trataba de un ejercicio de torsión. El momento en que su pintura se convierte en grafiti sobre la pared, donde ella desplaza el cuadro para romper la continuidad de los paños, es a la vez el momento en que empieza a jugar con formas esquemáticas, gestuales pero muy formales al mismo tiempo, que, con un gesto simple, tensionan el espacio de la producción pictórica. Una torsión es una información parcial para la percepción, sobre una realidad circundante que articula desde un punto de vista crítico. Una vez instalada, la obra es una entidad espacial y no una superficie.

Como la obra que utilizó en París, esta pieza anterior funciona como una figura matemática vista con gran distancia. La superposición de las líneas y su colocación apoyada directamente sobre el suelo contaminan la posibilidad de imagen de un espacio: la pintura sirve como una estrategia de reconversión del espacio expositivo de imagen a cuadro y de ahí, de nuevo, el ofrecimiento de una experiencia de su transposición a fisicidad tridimensional.

Manuel Segade

MENCHU LAMAS

Menchu Lamas nació en Vigo en 1954. Es una artista fundamental para entender el desarrollo reciente del arte en Galicia, al haber formado parte de algunos de los acontecimientos artísticos fundamentales en las últimas décadas: las exposiciones al aire libre de la Plaza de la Princesa y la fundación de Atlántica.

En 1975 Lamas se trasladó a Madrid, donde estudió diseño gráfico y fotografía mientras participaba activamente en las movilizaciones estudiantiles del fin de la dictadura. Sus primeras propuestas tienen lugar en Galicia y en Madrid, durante la segunda mitad de la década de los setenta, con el Colectivo da Imaxe, integrado por Jorge Agra, Carlos Berride y Antón Patiño, su compañero, con quien también mantendrá un estrecho vínculo artístico. La colaboración se extiende a las acciones con el grupo de comunicación poética Rompente (conformado en ese momento por Alberto Avendaño, Antón Reixa y Manolo Romón) y con los estudiantes gallegos asentados en Madrid que realizaban la revista LOIA (Antón Patiño, Manolo Rivas o los hermanos Xosé Manuel y Lois Pereiro). La relación entre Patiño, Lamas y Rompente se materializaría en diseños o escenografías para sus espectáculos *neodadá* (Patiño 1997, 11), como el mural que realizaron con Ánxel Huete y Guillermo Monroy, artistas con los que fundarían Atlántica poco después.

Atlántica surge en Baiona, en agosto de 1980, con el apoyo del coleccionista Román Pereiro. “Atlántica 80”, explica María Luisa Sobrino, “quiso ser una muestra colectiva, independiente y con capacidad de convocatoria para dar a conocer las más recientes actividades de la pintura, escultura y arquitectura en Galicia” (Sobrino 1981, 248). El grupo organizó exposiciones en el Centro Cultural de Vigo (*Atlántica. O feito plástico*, 1981), en el Centro Cultural de la Villa de Madrid (*Atlántica*, 1981), en el Castillo de Salvaterra do Miño (*Atlántica*, 1982) y en el Pazo de Xelmírez de Santiago de Compostela, donde en 1983 se presenta la última muestra. Si bien Atlántica supuso un cambio de paradigma en el arte gallego, reflejando el impacto local de las tendencias neoexpresionistas que se estaban dando en el contexto



Menchu Lamas: *Rotación*, 1996. Colección CGAC

español y extranjero, su aparición coincide con una política cultural, asociada al proceso de transición democrática, que intentaba romper con el arte político y las manifestaciones conceptuales inmediatamente anteriores (Marzo y Mayo 2015, 465). En esta tendencia se inscriben también las exposiciones madrileñas 1980 (Galería Juana Mordó, Madrid, 1979) y *Madrid DF* (Museo Municipal de Madrid, 1980).

A partir de *Atlántica*, el trabajo de Menchu Lamas obtiene una importante visibilidad. Se inscribe, como explica Javier Maderuelo, “en este contexto de apoyo a los artistas jóvenes y al arte emergente de las nacionalidades del entonces incipiente Estado democrático, cuya pretensión era fomentar la expresión de las particularidades específicas de cada nacionalidad” (Maderuelo 1995). En 1982 presenta su primera exposición individual en la madrileña Galería Buades, lugar de encuentro de la nueva figuración madrileña, y participa en *26 Pintores 13 críticos, II Salón de los 16, Bienal Nacional de Artes Plásticas, Cinco nombres de mujer*, sobre el arte español del momento. En 1984 presenta en la galería Gabriele Von Loeper, en Hamburgo, su primera exposición en el extranjero, a la que se suman durante los ochenta su participación en el pabellón español de la XVIII Bienal de São Paulo, la exposición *Five Spanish Artists* en el Artists Space de Nueva York, o en el ciclo de exposiciones *Currents*, en el Institute of Contemporary Art de Boston, junto con artistas como Leon Golub o Sigmar Polke.

La obra de Menchu Lamas ha evolucionado desde un cromatismo vivo y los motivos de corte primitivista de los primeros años ochenta

hacia una síntesis cada vez mayor de las formas y un creciente protagonismo de las superposiciones y la geometría (Pardo 2002, 137). A pesar de la clara evolución que se percibe en su trabajo desde el punto de vista del contenido, a lo largo de su trayectoria se mantienen ciertos elementos formales, como los grandes formatos — la artista se refiere a sus lienzos como espacios habitados y a su forma de pintar como una especie de danza en la que todo el cuerpo se implica en la creación de la obra— y el diálogo entre la figura y el fondo. La complejidad de su pintura deriva, además, del resultado de las superposiciones de motivos y de las diversas capas, acumulaciones que Patiño llama *la estrategia del palimpsesto* y Simón Marchán Fiz, a partir de Deleuze, estrategias rizomáticas, debido a que la composición se articula en estratos no homogéneos entre los que se establecen múltiples relaciones (Marchán Fiz 1997, 15).

Agar Ledo Arias

Rotación, 1996

La obra *Rotación* (1996), pertenece a una serie de trabajos elaborados por Menchu Lamas en la segunda mitad de los años noventa, tras un período reduccionista iniciado en 1987, cuando los motivos se van aproximando a arquetipos de inspiración pop mientras los fondos comienzan a introducir la retícula. Es en ese momento cuando recupera las formas orgánicas —a modo de sombras, reducidas a lo esencial— en diálogo con la geometría, cuadrículas y formas circulares que en la segunda mitad de la década se convertirán en una presencia constante adquiriendo un carácter más simbólico. Se alejan ya del naturalismo de los círculos-luna del período anterior (Marchán Fiz 1997, 14).

Rotación, es una composición que habla del uso de la imagen especular que se repite en el trabajo de Lamas desde sus orígenes. Sobre un fondo reticular se superponen dos figuras circulares, formadas por sus respectivos anillos concéntricos, un círculo cruzado extraído de una suerte de escritura codificada que la artista desarrollaba en hileras en series anteriores, y la representación, en dos extremos, de sendas manos. El cuadro, como apunta Antón Patiño, se lee como un muro de signos (Patiño 1997, 23). Combina el lenguaje geométrico de los fondos con la organicidad de la figuración que se superpone, una tensión que se manifiesta también en la dualidad entre lo positivo y lo negativo, la presencia y la ausencia, la fisicidad de las geometrías y la presencia fantasmal de la figura (Yau 2006, 57), recursos constantes en trabajos anteriores pero que alcanzan ahora un alto grado de abstracción. La obra de Lamas ha sido definida como un laboratorio o un bestiario de sombras (Castro Flórez 1997, 39), un repertorio que “evoca en algunas ocasiones el carácter de una estampación primitiva donde la imagen es sometida a un proceso de deterioro, de pérdida de definición para alcanzar un alto grado de abstracción” (Lamas 1996, 55).

Las manos tienen una presencia regular en la obra de Menchu Lamas ya desde sus primeros trabajos, en los que jugaban un papel de articulación compositiva y espacial, pero en los años noventa comienzan a independizarse de la figura matriz y adquieren autonomía (Marchán Fiz 1997, 12). Las representaciones de manos —como las de los instrumentos musicales, animales, números y letras

tachadas que aparecen en otros trabajos—, se imprimen ahora con técnicas como el estarcido, alejándose de la pintura directa de las etapas anteriores e insistiendo en la abstracción del conjunto. Además de esa proyección fantasmal y de la presencia de la retícula, esta pieza destaca por el protagonismo de las formas circulares, también una constante en la obra de Lamas. *Rotación* se presentó en la exposición *Itinerarios concéntricos*, que tuvo lugar en 1997 en la Estación Marítima de A Coruña, junto a piezas como *Círculo blanco* (1995), *Código dinámico* (1997) o *Memoria circular* (1997), articuladas a partir de la superposición de círculos de anillos concéntricos, sombras y estampaciones, y a la duplicación especular que evoca el dinamismo mecánico y la reproducibilidad que caracteriza la sociedad moderna (Marchán Fiz 1997, 15).

Agar Ledo Arias

JAC LEIRNER

Jac Leirner nació en São Paulo (Brasil) en 1961, y allí vive y trabaja. Se graduó en Artes Visuales en la sede paulista de la Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), donde posteriormente también impartió clases entre 1987 y 1989.

Desde muy pronto sus trabajos fueron muy apreciados por la manera de leer el presente a través del objeto encontrado, que colecciona compulsivamente. Sus obras remiten a una seriación minimalista que es aplicada a un *ready-made*, cargado de cotidianidad en clave pop pero leído desde una estrategia visual más propiamente conceptual.

Sus primeras exposiciones entre 1987 y 1989 en la paulista Galería Millan incluyen piezas emblemáticas, no solo de su propia obra sino también del arte latinoamericano de los ochenta y

noventa, que lleva a cabo una relectura del conceptualismo con claves propias. Así ocurre con *Pulmão* (Pulmón, 1987), una ristra de paquetes de cigarrillos vacíos, cosidos y reunidos por dos hilos centrales que se despliegan como un acordeón o con la forma de una hamaca. No obstante la serie no se limita a la parte externa del paquete: la artista realiza una total disección separando sus diversos elementos por pequeños que estos sean y agrupándolos los convierte en materia prima de otras obras de la serie: desde el papel plateado interior, al papel transparente exterior, los sellos de control de impuestos e incluso la cinta dorada de apertura que rasga el celofán. Poco más tarde, en 1993, *Pulmão* sería una de las primeras obras de arte latinoamericano adquiridas por el MoMA de Nueva York. En esos primeros noventa se produce internacionalmente una revisión y un redimensionamiento del arte latinoamericano, y especialmente de la escena brasileña, desde las vanguardias de los años veinte hasta Cildo Meireles, pasando por Hélio Oiticica y Lygia Clark.

Otro conjunto de piezas emblemáticas, también expuestas por primera vez en la Galería Millan en 1987, es el que utiliza billetes de banco de curso legal devaluados y que la artista titula *Os cem* (Los cien) en referencia al valor nominal de 100 cruzeiros que representan. El contexto de estas obras lo determinan, por un lado, el final de la dictadura militar que había gobernado el país desde 1964, y por otro, las sucesivas series de turbulencias económicas, que comienzan antes del fin de la dictadura y generan, hasta la estabilización en 1994, diversos picos de una hiperinflación que llega a alcanzar en ocasiones el 2.751 % anual. En ese periodo se producen varios cambios de moneda, del cruzeiro al cruzado y finalmente al real. El papel moneda, que perdía valor progresivamente y finalmente se retiraba para ser sustituido por la nueva moneda, fue coleccionado o recuperado por la



Jac Leirner: *Holes*, 1991. Colección CGAC

artista para ser utilizado como materia prima y no como un simbólico valor de cambio. Por una parte, Leirner selecciona aquellos billetes en los que los usuarios han escrito, firmado, dibujado o pintarrajeado algo, poniéndoles barbas, bigotes, gorros, más pelo y gafas, casi siempre con tinta azul de bolígrafo, a los rostros que aparecen junto al valor (*Os cem (travestidos)* [Los cien (travestidos)] o *Os cem (infantis)* [Los cien (infantiles)], ambas de 1987); pero también selecciona aquellos que presentan anomalías comunes como roturas y remiendos con cintas adhesivas (*Todos os cem (com remendos)* [Todos los cien (con remiendos), 1997]). Agrupándolos por familias en planos de sentido pictórico mediante composiciones geométricas con un fuerte valor objetual, crea una densa tensión abstracta desde la seriación de patrones que imponen los colores y figuras de los billetes. Por otro lado los billetes corrientes, sin señales especiales, son utilizados para engrosar fajos tan largos y ondulantes como anacondas que se disponen en el suelo, fijados en su centro por cables flexibles.

Jac Leirner repite este mismo patrón de los fajos con forma de serpiente con tarjetas blancas o de colores, como las que se utilizaban a modo de fichas en los archivos, y con ellos interviene espacios (es el caso de la obra *Fantasma*, mostrada en las escaleras del Rooseum Centre for Contemporary Art de Malmö en 1991, y en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid en el año 2000, en el marco del proyecto *Versiones del sur*).

Santiago Olmo

Holes, 1991

Holes (1991) es una pieza al tiempo sensual y severa. Un trabajo que, en cierto modo, trata de geometrizar la duración de una experiencia muy cotidiana y sin embargo excéntrica, incluso intempestiva, en lo que tiene de práctica de la inutilidad y la insignificancia. *Holes*, no obstante, convierte el acto de la recolección (siempre azarosa, aunque esté dirigida por unas premisas determinadas) en un pequeño monumento, paradigmáticamente elaborado en módulos contenedores transparentes de carácter cúbico que remiten indudablemente a la práctica minimalista y, a la vez, manifiestan una afectividad como en tono menor, en donde se trataría de salvar de la pérdida y la entropía aquellos materiales informes y a menudo inanes que acompañan sin pausa y que organizan nuestra vida más inmediata. Es, también, una suerte de trabajo paradigmático de toda la práctica artística de Leirner, caracterizada precisamente por la acumulación, selección y reapropiación de materiales y signos (casi siempre efímeros) de la esfera de la comunicación social: papeles, bolsas de museos y otras instituciones, adhesivos, carteles, fotos, mensajes en *post-it*, logos, etc. Materiales que luego serán reformulados formal y estéticamente, a través de su reapropiación dentro del espacio expositivo.

Leirner es, en este sentido, una creadora cuyo trabajo se basa en el intercambio y los flujos de mediación, información y comunicación característicos de la era tardomoderna, allí donde los fundamentos y los parámetros de creación de identidades y roles territoriales, sociales y sentimentales acostumbran a ser tremendamente lábiles, tan poderosos y omniabarcantes como fugaces, fragmentarios, mutables y transitivos. Si la acumulación o recolección ante las que la artista nos sitúa tratan de elaborar un mapa cognitivo de una identidad global contemporánea

que se caracteriza justamente por la azarosa y heteróclita acumulación, el despilfarro o los residuos, la intercambiabilidad y el exceso, resulta entonces que esta no puede ser otra que la de un variado y colorístico puzzle fragmentario, inconstante, poéticamente precario, ciertamente caprichoso y sin límites. Si, como dijera Valéry, lo más profundo es la piel, eso, la piel de nuestro tiempo, es lo que Jac Leirner va elaborando o depositando con su registro de restos y detritus de diseño, papeles y marcas delimita un territorio simbólico y experiencial verdaderamente reconocible para todos nosotros, sus contemporáneos y semejantes. Se trata de un espacio anamorfo, metaestable (felizmente inestable) constituido por una iconicidad tan estilizada y sugerente como imparable, o por una logística hipertrofiada y casi (tecnológica e industrialmente) animada que acaba no solo por igualar todas nuestras (dubitables) experiencias y devenires en una suerte de impersonalidad universal, epitelial, tan histórica como intercambiable, sino también por definir en última instancia eso que verdaderamente somos: consumidores de microexperiencias absolutamente mediados por los llamados flujos simbólicos del capital y la cultura del presente absoluto del ocio y el espectáculo. Y, sin embargo, diríamos, a pesar de todo ello, o en medio de todo ello, es posible trazar huellas de acontecimientos, seguir registros de afectos, sentirse afectados por ciertos papeles y figuras, colores y escombros que merece la pena recolectar, sin ambición heroica, pero con la seguridad de que esa suerte de materiales pobres y abandonados guardan memoria (infraleve) de lo que fuimos, al menos transitoriamente, efímeramente; de eso que somos, una amalgama de breves encuentros organizados como un producto de mercadotecnia.

Alberto Ruiz de Samaniego

LUZ LIZARAZO

Luz Lizarazo nace en Bogotá (Colombia) en 1966. Se forma en la Universidad de los Andes de la capital colombiana entre 1984 y 1988. Posteriormente estudia en la École Supérieure des Beaux-Arts de París, donde reside entre 1989 y 1994. En 1999 se instala en Madrid, donde se forma en trabajos de joyería. Más adelante, tras regresar a Bogotá en 2008, realizará estudios de cerámica con Fernando Villar, aunque previamente ya había utilizado este material en numerosos trabajos.

Su obra parte de la interrogación sobre el cuerpo y en qué medida este constituye la base de la identidad, pero una identidad construida en torno a la anatomía de la mujer. Para ello recurre a formas alegóricas y simbólicas de lo femenino releídas en clave de introspección psicológica, utilizando asociaciones formales entre ideas, materiales y colores: así, por ejemplo, el rojo, que remite a la sangre como vehículo y fuente de vida, entre el nacimiento-parto y la menstruación, pero también conecta con la carne o con los músculos. El pelo, en coletas y trenzas, aparece en dibujos, pero será en 2006 cuando dé cuerpo a una serie de cabezas escultóricas íntegramente realizadas con cabello artificial.

A lo largo de los años noventa y los primeros años de la década de 2000, la identidad es uno de los ejes centrales en la renovación plástica latinoamericana. Y si la identidad entendida desde una perspectiva multicultural inauguró una línea de revisión histórico-



Luz Lizarazo: *Dibujo, nudo, lágrima*, 2006. Colección CGAC

política, el vínculo entre identidad y feminismo no solo contribuyó a revalorizar ciertas temáticas y argumentos de carácter psíquico y social sino también técnicas como el bordado o la cerámica y materiales como el hilo o los tejidos.

Las líneas de trabajo que surgen de esa convergencia entre identidad y feminismo deben ser entendidas de manera muy amplia y diversa, por lo que encontramos artistas muy diferentes como Priscilla Monge, Marta María Pérez-Bravo, Beth Moysés o Nazareth Pacheco, y es en este contexto donde se sitúa el trabajo de Luz Lizarazo. En su obra se puede apreciar un movimiento cada vez más expansivo de dentro a afuera. Los trabajos de los primeros 2000, ya realizados en Madrid y colaborando con galerías españolas (Rafael Ortiz en Sevilla y después Magda Bellotti en Madrid), funcionan como ensayos de introspección, en los que el cuerpo es una identidad solitaria, en torno a la cual circulan los sueños y los deseos, las pesadillas, el tiempo...

Desde una poetización del cuerpo, de los huesos, de la carne, de las vísceras, donde la belleza se acerca a lo siniestro y tenebroso, su trabajo va a evolucionar hacia territorios más políticos y sociales. Por ejemplo, en las últimas series que realiza en España, *Las joyitas*, pulseras y collares con epítetos despectivos hacia los extranjeros o diferentes — “sudaca”, “negra”, “moro” — o *Xenogamia*, una serie de peinetas de Carey con dibujos y símbolos indígenas precolombinos. Al regresar a Colombia, se interesa por las rejas y celosías que encierran las viviendas para protegerse de la violencia y realiza cerramientos para espacios públicos en Bogotá dentro del proyecto *Celosías: estéticas de la paranoia* en 2017. Vinculada formalmente con este proyecto hay que considerar *Jaula blanda* (2016), una pequeña jaula realizada con cadenas chapadas en oro, que remite a la idea de las jaulas doradas.

Santiago Olmo

Dibujo, nudo, lágrima, 2006

Las tres obras de la Colección CGAC, dos obras sobre papel y una pieza de carácter escultórico realizada en tela y cerámica, son de 2006 y pertenecen a un momento de transición entre el proyecto

Peinar la piel y *De tripas corazón*. Las tres piezas se relacionan por tanto entre sí, configuran un conjunto articulado y permiten comprender las claves de esa conjunción entre identidad, cuerpo y condición femenina. Así mismo, cada pieza puede funcionar de manera independiente, pero al ponerlas en diálogo aparecen relatos e historias con un aliento poético presente en todas sus series.

La escultura *Dibujo, nudo, lágrima* (2006), a pesar de sus reducidas dimensiones, concentra un intenso dramatismo al presentarse como un revoltijo de *intestinos* de tela sobre los que aparecen rostros y cuerpos dibujados. Esta pieza se explica también en relación con otras piezas de más envergadura como *Estómago* (2006) en la que un amasijo de vísceras de apariencia similar está encerrado en una gran red roja tejida con crin de caballo. Su siguiente serie, *De tripas corazón*, atraviesa el cuerpo como un espacio de pasiones con dibujos realizados sobre terciopelo.

Santiago Olmo

EVA LOOTZ

Eva Lootz nace en Viena (Austria) en el año 1940. Hija de un historiador del arte, decantará su formación en un primer momento hacia la filosofía para después estudiar música y licenciarse en cinematografía. Llega a España en el año 1968 junto a Adolfo Schlosser y se asienta en Madrid, donde establecerá su residencia. Compagina su producción artística con la docencia, dando clases como profesora de Bellas Artes durante ocho años en la Universidad de Cuenca. Su amplia producción interdisciplinar, que se mueve entre el arte *povera*, el *land art*, el posminimalismo y el arte conceptual, hacen de Lootz una de las mujeres artistas que más ha enriquecido el arte nacional en las últimas décadas.



Eva Lootz: *Zapatitos (vulva)*, 1996. Colección CGAC



Eva Lootz: *Zapato*, 2001. Colección CGAC

En sus primeras creaciones durante los años setenta desarrolla una plástica en la que el juego con los diferentes materiales y la labor procesual carente de subjetividad se convierten en claves de su obra artística (*Asa fieltro oscuro*, 1973; *Bloque blanco*, 1979 y *Sin título*, 1979). El uso en estas piezas tempranas de materiales poco convencionales procedentes de la naturaleza lleva a la artista en los siguientes años a interesarse por la metalurgia, la geología o la minería, así como por la incidencia que estas disciplinas tienen en el paisaje y en el devenir histórico y su huella en el lenguaje (*Rama 3*, 1984-2006, y *Canon inverso*, 1987).

A partir de los noventa nos encontramos con una Eva Lootz madura en sus contenidos en cuya obra va ganando protagonismo, junto con el interés por los recursos naturales y su explotación, la dicotomía entre el objeto y el lenguaje y, como consecuencia, la reivindicación de la mujer en el mundo del arte: “Me he propuesto hablar de esa actividad enigmática a la que nos dedicamos los artistas, me refiero al hecho de mostrar [...]. De ese alimento destinado a los ojos quiero hablar, de la relación que guarda con el nombrar, sobre los ángulos ciegos de la visión y el arte de algunas mujeres; pues pienso que el mundo de las mujeres es algo que está emergiendo en los últimos setenta, cincuenta, veinte años; anteriormente caía en el ángulo ciego, en el punto ciego de la visión” (Lootz 2007, 17). Su producción, que anteriormente pretendía huir de cualquier discurso narrativo, se va politizando en favor de causas como la ecología o el feminismo, cuestionándose cuál es el papel social del artista.

Martina Martín Saiz y Lourdes Pardo Seoane

Zapatitos (vulva), 1996

De las preocupaciones de Eva Lootz en torno a la feminidad, el papel de la mujer, el espacio negativo y la huella surgen, a partir de los

noventa, una serie de objetos escultóricos entre los que se encuentran *Zapatitos (vulva)* (1996) y *Zapato* (2001). En ambos casos el uso de ese elemento cotidiano descontextualizado le sirve para indagar en la capacidad icónica de los objetos en cuestiones tanto formales — contenido y continente—, como alegóricas, que invitan a plantearse las diferencias entre funcionalidad-estética, objeto-símbolo, necesidad-deseo. En *Zapatitos (vulva)* la feminidad y sexualización del objeto híbrido es evidente. Esta representación de partes del cuerpo hasta el momento invisibles intenta subvertir el orden de lo correcto o normativo y confluye, en cierta medida, con la corriente de arte abyecto que, a mediados de los noventa, surge con una nueva generación en la que se encuentran autores como Kiki Smith o Robert Gober, en el ámbito internacional, y Juan Muñoz o Juan Luis Moraza, en el nacional.

Zapato, 2001

Zapato presenta notables diferencias con respecto a la obra anterior, ya que se trata de una pieza única, realizada en metal (hierro y plomo) y a una escala mucho mayor que la natural. El hierro y plomo que lo conforman nos alejan de lo doméstico y lo femenino para remitir al consumo de materias primas y recursos naturales, así como a la energía que tiene la capacidad de protegerse —como el zapato protege al pie— del consumismo y perpetuarse a sí misma. Frente a ese concepto de energía en constante movimiento encontramos un zapato de hombre inmóvil, pesado, al que su monumentalidad le impide hacer aquello para lo que ha sido ideado: desplazarse. Desde un punto de vista crítico ese zapato podría sugerir la idea de que la gran escala o el poder tienen la capacidad de paralizar e inutilizar, aunque el título de la exposición en que se mostró, en la Galería Trinta, en 2005, tiene un carácter redentor: *A pesar de todo viajeros...*

Martina Martín Saiz y Lourdes Pardo Seoane

ALICIA MARTÍN

Alicia Martín nació en Madrid en 1964. Después de formarse en la escuela de Bellas Artes de la Universidad Complutense entre 1985 y 1990, en la especialidad de grabado, su debut se produjo en varias exposiciones colectivas de la capital a principios de los noventa. Su primera exposición individual tuvo lugar en la Sala Torrenueva de Zaragoza en 1991. A continuación participó en distintos certámenes para jóvenes artistas como la X Muestra de Arte Joven (1994), *Germinations IX* (1996) o el Salón de los XVI, en 1997; una popular exposición colectiva que se celebraba en el Círculo de Bellas Artes cada año y que, por aquel entonces, suponía una especie de consagración para las nuevas generaciones de artistas a nivel nacional. Dos años antes, en 1994, Martín había presentado su primera individual en Madrid, en la Galería Ginkgo.

Los primeros trabajos de Alicia Martín eran, según su definición, representaciones de su cuerpo o de objetos cotidianos a su alcance que podía modificar o *dislocar* causando cierta extrañeza. Ya por entonces los libros, en sus diferentes posibilidades, destacaban entre su producción, hasta el punto de que terminarían por convertirse en la imagen más identificable de su trabajo: libros cubiertos de parafina o cera, libros convertidos en bosques de alfileres, libros cuyas páginas se han convertido en cristal, plomo o fieltro... hasta llegar en la segunda mitad de los noventa a la serie de las *Bibliotecas* (1995-1997), con instalaciones de mayor escala de libros seccionados y adosados a la arquitectura que, como escribía la crítica de arte Alicia Murría, "parecen levitar" (Murría 1997, 65). Murría ubicaba la obra de Martín en un "ámbito contaminado y proteico entre la escultura, la pintura, el grabado, el dibujo, la fotografía o la instalación, saltando de un medio a otro, mezclándolos sin cortes, aunque del corte", matizaba, "haya hecho casi un tema" (Murría 1997, 64).

Alicia Martín pertenece a una generación, la de los noventa, que, en España, destacó, en efecto, por la interdisciplinariedad de sus lenguajes, aunque también por un espíritu comprometido con la realidad social y política. La obra de Martín responde a la primera de estas características y se podría vincular con la de otros autores de su generación —por ejemplo, Enrique Marty, Mateo Maté, Marina Núñez, Jorge Perianes o MP y MP Rosado, entre otros— que emplearon esta libertad para replantear la cuestión del ilusionismo, que en el arte español tiene profundas raíces que se remontan al barroco. Respecto a la segunda cuestión, la del compromiso, Alicia Murría señalaba lo siguiente: "las *Bibliotecas* y las *Acupunturas sentimentales* [de Martín] se colocan entre algunas de las imágenes más potentes que se han generado en los noventa, alejándose radicalmente de buena parte del arte hecho por mujeres durante la última década; me refiero a las relecturas de lo que tradicionalmente se ha entendido como reductos de lo femenino o a los fetiches codificados desde el mundo masculino en relación a la mujer. Su discurso se sitúa en un lugar más impreciso, donde cuenta más la resonancia que el disparo, una zona de gestos condensados, de elementos intrascendentes con vocación intimista, un cierto lugar precario, de abandono, que genera incomodidad" (Murría 1997, 65).

Las primeras obras de Alicia Martín con libros seccionados y adosados a la pared (dentro y fuera de la serie de las *Bibliotecas*)

coexistieron, cuando fueron mostradas en exposiciones como *Germinations* o el Salón de los XVI (1996 y 1997), con otras piezas a las que aplicaba el mismo tratamiento escultórico del corte al que se refería Murría; especialmente objetos domésticos como sillas, armarios o estanterías, en los que perseguía crear un mismo efecto de suspensión, levitación o ingravidez, al tiempo que jugaba con la proyección de sombras y manipulaba la perspectiva. La ambigüedad entre el objeto y la representación fue una constante en este periodo de la obra de la artista, que siempre defendió que el grabado y el dibujo son las auténticas bases de su obra, a pesar de la incontenible vocación expansiva y tridimensional que, ciertamente, también posee.

Pedro de Llano Neira

Biblioteca IX, 1998

La serie de las *Bibliotecas* empieza en 1995, en una fase temprana de su carrera. Al principio con piezas de menor escala, compactas e interactuando sobre todo con las esquinas (como *Biblioteca cóncava* y *Parásitos*, ambas de 1996) y un poco más adelante implorionando, expandiéndose por el espacio arquitectónico, ocupándolo y llegando a transformarlo, como sucede en la obra *Biblioteca IX*. En esta serie, los libros simulan entrar y salir del muro, como si se tratase de un truco de magia. Con todo, el proceso para crear estas obras es muy manual; a la artista le interesa la materialidad del objeto y por eso corta cada uno de los volúmenes y decide cuidadosamente el aspecto que ofrecerán al espectador, los detalles que revelarán. Es decir, no pretende ocultar el truco, sino evidenciarlo y crear un contraste entre realidad e ilusión. De ahí que el muro sea un elemento tan importante



Alicia Martín: *Biblioteca IX*, 1998. Colección CGAC

de la obra como los propios objetos; el soporte estructural que los sujeta y que concreta su significado. Las diagonales que usa con frecuencia en estas obras toman la arquitectura como referencia y buscan enfatizar la sensación de movimiento y dinamismo. *Biblioteca IX* fue mostrada por primera vez en la exposición *Otra mirada*, que tuvo lugar en el CGAC en 1998 y fue comisariada por Manuel Olveira. *Otra mirada* fue un proyecto singular, orientado a las personas invidentes y centrado en investigar las posibilidades sensoriales y táctiles del arte, más allá de lo puramente visual.

Para la crítica de arte Agar Ledo, este tipo de obras de la serie de las *Bibliotecas*, que también estuvieron presentes en la exposición de Martín en la Galería Trinta de Santiago de Compostela, en 1998, “nos hacen cuestionar la realidad, sugiriendo mundos fantasiosos ‘al otro lado’ de infranqueables paredes” (Ledo 1998, 106). Para Alicia Murriá la ruptura de las leyes de la física implícita en esta serie remite asimismo a imágenes de “sueño, vigilia inquietante o pesadilla” que, “sin duda”, añadía en las páginas de *Lápiz* y a propósito de su exposición en la Galería Oliva Arauna en 2000, “forman parte de las obras más singulares de la pasada década en nuestro país” (Murriá 2000, 82).

Respecto a su motivación a la hora de usar repetidamente el libro como forma y tema, la artista declaró: “Me interesa por su carácter universal [...] y por su esencia antropológica y ergonómica. Es un objeto que almacena y registra tiempos y espacios. Testigo del paso y el pensamiento humano, construido para ser manejado y que, de alguna manera, le da eternidad al contenido” (Martín 2013). Algunos autores han visto en las obras con libros de Alicia Martín —especialmente cuando estos se acumulan por cientos o millares y configuran un objeto mayor, como sucede, por ejemplo, en la escultura pública *Singularidad* (2012), ubicada en la Ciudad de la Cultura de Santiago de Compostela— una posible referencia a la saturación informativa característica de las sociedades posindustriales. Es interesante, en este sentido, que Martín decidiese comenzar a trabajar con libros —un sofisticado objeto de conocimiento que es el resultado de siglos de historia y perfeccionamiento— justo cuando la era digital daba comienzo, a mediados de los noventa; es decir, cuando los libros empezaban a ver amenazada su existencia por la llegada de las nuevas tecnologías. Derivado de esto, Martín también contempla sus bibliotecas desordenadas como un gesto cuestionador de las categorías establecidas del conocimiento; que normalmente vienen impuestas y se recopilan en este tipo de dispositivos, tanto en el ámbito doméstico como público.

Con el tiempo, el uso que Alicia Martín hizo de los libros cambió y se volvió más agresivo. A partir de 2000, los libros no solo transforman el espacio simbólicamente, sino también físicamente. Su acción sobre la pared y la arquitectura resulta más contundente, casi violenta. En estas obras, como las presentadas en la exposición en la Galería Oliva Arauna en 2000, Martín se aproxima a un artista como Gordon Matta-Clark (Murriá 2000, 82). Junto a las instalaciones, Alicia Martín ha desarrollado proyectos fotográficos y de vídeo que también tienen como protagonistas a los libros, como, por ejemplo, la animación *Políglotas* (2003), en la que una nube de volúmenes atraviesa las

paredes de un laberinto, como si fuesen incorpóreos, acompañados por la banda sonora de un coro de voces en distintos idiomas que se mezclan entre sí, creando una cacofonía.

Pedro de Llano Neira

SUSAN PHILIPSZ

Susan Philipsz nació en Glasgow (Reino Unido) en 1965. Entre 1989 y 1993 estudió escultura en el Duncan of Jordanstone College of Art en Dundee (Escocia). Más tarde obtuvo el título de Máster en Bellas Artes (MFA) en la Universidad del Ulster, donde permaneció entre 1993 y 1994. Sus primeras exposiciones individuales fueron en 1995 y 1997 y tuvieron lugar en la galería Context de Derry (Irlanda del Norte). En 1999 y 2000, Philipsz comenzó a exponer internacionalmente. En 2000 fue invitada a participar con su obra *The Internationale* (1999-2000) en Manifesta 3 en Liubliana (Eslovenia), una biennial de jóvenes artistas que en ese periodo atraía considerable atención. Después de residir en Belfast (donde dirigió el espacio alternativo Catalyst Arts) y Dublín, Philipsz se mudó a Berlín —la nueva capital europea del arte desde los noventa— a principios de la década de 2000 y vive allí desde entonces.

Susan Philipsz pertenece a una generación de artistas posconceptuales que, sin estar necesariamente ligados por vínculos demasiado estrechos o evidentes, coincidieron en la necesidad de acometer una revisión crítica de la herencia del arte conceptual y de las prácticas *site-specific*, dando lugar a una nueva forma de entender la tradición de las obras de carácter inmaterial, como las que ella produce. Su principal aportación radica en el tipo de experiencia de la historia y del contexto que proponen; más concreta y específica, con proyectos que, en ocasiones, requieren de meditados procesos de investigación hasta llegar a un resultado. Philipsz está próxima, en este sentido, de artistas presentes en la Colección CGAC tan dispares como Lara Almarcegui, Tacita Dean, Dora García, Felix Gonzalez-Torres, Carme Nogueira o Karin Sander, entre otros. Además, la obra de Philipsz está en diálogo con un conjunto de artistas que reactivaron el arte sonoro en el siglo XXI, tanto en un sentido experimental, como planteando conexiones con la cultura popular. La exposición *Soundings: A Contemporary Score*, organizada por el MoMA en 2013, donde Philipsz coincidió con artistas como Luke Fowler, Florian Hecker, Haroon Mirza o Sergei Tcherepnin, entre otros, es un ejemplo de ello.

En este contexto, la obra de Susan Philipsz se distingue por crear instalaciones sonoras en las que usa grabaciones de su propia voz, cantando a capela, que resuenan con las características físicas, históricas y simbólicas de los lugares en los que se presentan, propiciando una experiencia profunda e introspectiva en el espectador. Una de sus primeras obras con sonido fue *Filter* (Filtro), en 1998, que consistía en versiones de canciones de Nirvana, Marianne Faithfull y Radiohead que podían escucharse, inadvertidamente, en entornos como una gasolinera o un supermercado. Para Philipsz, resulta crucial reparar en que la suya no es una voz resultado de una preparación profesional, sino la de una aficionada a la que le gusta cantar desde

que, siendo niña, formaba parte de un coro en una iglesia de su ciudad. En su opinión, "cualquiera puede identificarse con la voz humana. Pienso que escuchar una voz en solitario, sin acompañamiento, especialmente si se trata de una que no ha sido entrenada [...] puede despertar recuerdos y asociaciones realmente poderosos" (Corner 2010).

Estos recuerdos a los que se refiere la artista remiten a los temas centrales de la exposición individual que presentó en el CGAC en 2007 —*There is Nothing Left Here*— y siguen teniendo una gran presencia en su obra: el duelo, la melancolía y la pérdida. Cuestiones que abordan el problema de la representación y de la relación entre lo presente y lo ausente (lo real y lo ficticio), desde el punto de vista de una cierta *espectralidad*, que aparece, a su vez, como la forma que adopta lo inmaterial en su trabajo. Esta espectralidad puede referirse tanto a emociones personales e íntimas (la tristeza, la nostalgia, el desamor), como a cuestiones sociales (los efectos de la guerra, el fin de la utopía), aunque frecuentemente se constituye como una amalgama entre ambas. En el catálogo de su exposición en el CGAC, el crítico Peio Aguirre hacía una lectura *derridiana* de estas obras y se refería a ellas como voces "femeninas", "maternales" o "espectrales", "sonidos del pasado que reaparecen una y otra vez [...] y que en la ausencia/presencia del cuerpo nos remiten a memorias, recuerdos, pero también a espíritus, fantasmas y espectros" (Aguirre 2007, 124). "Figuras literarias de la descorporeidad y la transfiguración", decía, que, en cierto modo, podríamos contemplar o escuchar también como una especie de monumentos inmatrimales.

Pedro de Llano Neira

Something Better Change, 2006

La artista escocesa Susan Philipsz trabaja principalmente con el sonido, el cine y la *performance*. Su obra se desarrolla alrededor del intento de establecer un momento de ruptura en la vida diaria, un interludio repentino de introspección. A tal fin, a menudo construye un espacio temporal de intimidad dentro de un contexto público como una galería o un supermercado, utilizando para ello el sonido como método eficaz de conmover al oyente. La melancolía de la canción, la voz desnuda de Philipsz, el modo en que canta, como si fuese para sí misma, y la manera de hacer una pausa antes de seguir cantando crean de inmediato un fuerte sentimiento de introspección e intimidad. La cautivadora atracción de las *performances* cantadas de Philipsz tiene mucho que ver con el grado hasta el que la artista es capaz de exponerse a sí misma, física y mentalmente, a través del acto de cantar sin acompañamiento y dejando la posibilidad de que se produzca el fallo. Sin embargo, Philipsz trabaja conscientemente con las propiedades del tiempo y del espacio. Su obra ha sido diseñada para intensificar la conciencia del espectador u oyente de uno mismo, así como de lo que le rodea.

El grupo The Stranglers incluyó la canción "Something Better Change" en su álbum *No More Heroes* en 1977. Esta canción es un manifiesto antiburgués que trata sobre el rechazo al punk y la *new wave* por parte de la mayoría del público de aquella época. La principal característica de la versión de Susan Philipsz del éxito de los años setenta es el coro que se repite hipnóticamente: "I said something better change", lo que aumenta su duración hasta un grado prácticamente insoportable. Philipsz canta a capela, acompañada



Susan Philipsz: *Something Better Change*, 2006. Colección CGAC

únicamente por el artista islandés Egill Saebjörnsson a la guitarra. Dada la monotonía de la inacabable repetición de una única línea, el tono originariamente desafiante de la canción adquiere un carácter casi de abatimiento, como si se aceptase que, en realidad, nada va a cambiar jamás. La instalación en la que está integrada esta grabación crea, no obstante, una vez más una atmósfera expectante: un micrófono situado en el centro de una sala, que de otro modo estaría vacía, iluminado por un foco, como si esperase el regreso de la artista para volver a cantar la canción con una fuerza y energía renovadas. O también, ofreciendo al visitante ocupar esa posición y provocar el cambio en ese preciso momento y lugar.

Ellen Blumenstein

BIBLIOGRAFÍA

AFONSO, Lúcia. 2009. "Fernanda Fragateiro: *Casa com pátio* (1997-98)". Fernandes, Joao y Ulrich Look, eds. *Serralves 2009. The Collection* [cat. exp.]. Oporto: Serralves.

AGUIRRE, Peio; Manuel Borja-Villel et al. 2018. *Segunda vez* [cat. exp.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

BESACIER, Hubert e Isabel Garay. 1992. "Las esculturas de suelo de Isabel Garay". En: *Isabel Garay. Esculturas 1985-1992* [cat. exp.]. Madrid: Galería Edurne.

BLUMMENSTEIN, Ellen. 2009. *A mancha humana* [cat. exp.]. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, CGAC.

BUCHLOH, Benjamin. 1982. "Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo". En: Buchloh, Benjamin. 2004. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal/Arte Contemporáneo.

BURTON, Johanna. 2009. "Dara Birnbaum: On the Receiving End". En: Karen Kelly, Barbara Schröder y Giel Vandecaveye, eds. 2009. *Dara Birnbaum. The Dark Matter of Media Light* [cat. exp.]. Gante, Oporto, Nueva York: SMAK Museum, Serralves y DelMonico Books-Prestel, pp. 37-50.

CALVO SERRALLER, Francisco. 1993. "Ingeniería poética". *El País*, La Cultura, Madrid, 12 de abril de 1993.

CALVO SERRALLER, Francisco. 1996. "Modulaciones poéticas". *Babelia*, Madrid, 30 de marzo de 1996.

CASTRO FLÓREZ, Fernando. 1997. "Pegadas do enigma. Reflexións sobre a figura matriz na pintura de Menchu Lamas". En: *Menchu Lamas. O enigma das sombras*. Pontevedra: Servizo de Publicacións, Deputación de Pontevedra, pp. 33-48.

CASTRO FLÓREZ, Fernando. 1993. "La escultora Isabel Garay expone en la galería Edurne". *Diario 16*, sección Cultura, Madrid, 28 de marzo de 1993.

CORNER, Lena. 2010. "The Art of Noise: 'Sculptor in Sound' Susan Philipsz". *The Guardian*, 14 de noviembre, Londres. En línea: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/nov/14/susan-philipsz-turner-prize-2010-sculptor-in-sound>>.

CRESPO, Nuno. 2003. "Fernanda Fragateiro: a artista que quer ser invisível". *Público* (suplemento *Mil Folhas*), 11 de octubre de 2003, Lisboa y Oporto, p. 14.

DÁVILA, Mela. "Dora García. Read with Golden Fingers (L'Innommable – Samuel Beckett), 2010". Catálogo en línea: <<http://www.calcego.com/category/artistas-y-obras/garcia-dora/>>.

ESPINO, Luisa. 2018. "Dora García: Me gusta crear un estado de alerta". *El Cultural*, 13 de abril de 2018. En línea: <<https://elcultural.com/Dora-Garcia-Me-gusta-crear-un-estado-de-alerta>>.

FERNÁNDEZ-CID, Miguel. 1984. "Menchu Lamas". En: *Menchu Lamas* [cat. exp.]. Madrid: Fundación Valdevilla. Citado en: VV AA. 1997. *Menchu Lamas. O enigma das sombras*. Pontevedra: Servizo de Publicacións, Deputación de Pontevedra, pp. 68-69.

HINOJOSA, Lola. 2018. "Entrevista con Dora García. MNCARS". En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=rqy_FPPd4sc>.

LEDO, Agar. 1998. "Reseña de la exposición de Alicia Martín en la galería Trinta". *Arte y parte*, núm. 17, octubre-noviembre 1998, Madrid, p. 106.

LOOTZ, Eva. 2007. "Nombrar y mostrar". En: Eva Lootz. 2007. *Lo visible es un metal inestable*. Madrid: Árdora.

MADERUELO, Javier. 1995. "La madurez proyecta sus sombras", *El País*, 6 de mayo de 1995. Citado en VV. AA. 1997. *Menchu Lamas. O enigma das sombras*, Pontevedra: Deputación de Pontevedra, p. 124.

MARCHÁN FIZ, Simón. 1997. "Itinerarios concéntricos". En: *Menchu Lamas* [cat. exp.]. A Coruña: Estación Marítima, pp. 11-16.

MARTÍN, Alicia. 2013. "Entrevista con Alicia Martín: el libro me eligió a mí". En línea: <<http://nicolamariani.es/2013/05/21/el-libro-me-eligio-a-mi-entrevista-con-alicia-martin/>>.

MARZO, Jorge Luis y Patricia Mayayo, 2015. En: *Arte en España (1939-2015), ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, p. 465.

MOURE, Gloria. 1986. "Menchu Lamas en Galería Dau al Set, Barcelona", *Artforum*, marzo 1986, pp. 130-131.

MURRÍA, Alicia. 1997. "Alicia Martín: objetos transitivos". *Lápiz*, núm.132, Madrid, mayo de 1997, pp. 64-69.

MURRÍA, Alicia. 2000. "Reseña de la exposición de Alicia Martín en la galería Oliva Arauna". *Lápiz*, núm. 168, Madrid, diciembre de 2000, p. 82.

OBRIST, Hans-Ulrich. 1995. "Conversation with Dara Birnbaum, September 1995". En: Karen Kelly; Barbara Schröder y Giel Vandecaveye, eds. 2009. *Dara Birnbaum. The Dark Matter of Media Light* [cat. exp.]. Gante, Oporto, Nueva York: SMAK Museum, Serralves y DelMonico Books-Prestel, pp. 15-24.

OLIVARES, Rosa, ed. 2012. *En cuatro movimientos* [cat. exp.]. Santiago de Compostela y Vitoria: CGAC y Artium.

PATINÑO, Antón. 1997. "Bio-grafismos. Itinerario creativo. Energía simbólica y signos-raíz en Menchu Lamas". En: *Menchu Lamas. O enigma das sombras*. Pontevedra: Servizo de Publicacións, Deputación de Pontevedra, pp. 9-24.

POMET, Antonio; Yolanda Romero et. al. 2014. *Dora García. Continuación. Sobre sueños y crímenes* [cat. exp.]. Granada: Centro José Guerrero.

ROSENGARTEN, Ruth. 2009. "The Art of Relating: Fernanda Fragateiro in Context". *Dardo Magazine*, núm. 11 (junio-septiembre), Santiago de Compostela, pp. 106-131.

SEGADE, Manuel, ed. 2007. *Susan Philipsz. There is Nothing Left Here* [cat. exp.]. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, CGAC.

SOBRINO, M.^a Luisa. 1981. "Atlántica 80. Las últimas tendencias del arte en Galicia". *Goya: Revista de Arte*, núm. 160. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.

VV. AA. 2006. *A sombra na man, a viaxe das formas* [cat. exp.]. Santiago de Compostela: CGAC.

XUNTA DE GALICIA

Presidente de la Xunta de Galicia
Alberto Núñez Feijóo

Conselleiro de Cultura y Turismo
Román Rodríguez González

Secretario general técnico
Manuel Vila López

Director general de Políticas Culturales
Anxo M. Lorenzo Suárez

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

Director
Santiago Olmo

Gerente
Marina Álvarez Moreira

EXPOSICIÓN

Comisariado
Equipo de trabajo sobre la colección
(Agar Ledo, Pedro de Llano y Santiago Olmo)

Coordinación
Cruz Provecho

Registro
Lourdes P. Seoane

Montaje
Carlos Fernández, David Garabal (CGAC)

Diseño
Cecilia Labella

CGAC

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA
Ramón del Valle Inclán 2
15703 Santiago de Compostela
cgac@xunta.gal / www.cgac.xunta.gal
abierto de martes a domingo
de 11 a 20 h [lunes cerrado]



XUNTA
DE GALICIA



Xacobeo 2021

galicia