

WonderWomen

ARTISTAS MULLERES NA COLECCIÓN CGAC

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA
19 xuño / 6 setembro 2020

Hall, auditorio



Wonder Women é, como expresa o seu subtítulo, unha exposición que reúne obras da Colección CGAC realizadas por artistas mulleres. O título fai referencia a un vídeo da artista norteamericana Dara Birnbaum, presente na colección, que pola súa vez se inspira nunha superheroína concibida orixinalmente para os cómics, a cal chegaría a protagonizar unha serie de televisión de grande éxito nos anos setenta. Wonder Woman foi creada en 1941 para DC Cómics, con guiño de William Moulton Marston e debuxos de H. G. Peter. Máis tarde, e debido á súa gran popularidade, pasaría a formar parte da denominada Justice League of America, un equipo de xusticieiros no que figuraban, entre outros superheroes de DC Cómics, Batman e Superman. Cando Dara Birnbaum profunda nunha lectura crítica do personaxe e se apropia del como icona pop, Wonder Woman xa se convertera nun emblema do feminismo: a idea dunha muller corrente que se transforma nunha guerreira, nunha loitadora pola xustiza e pola igualdade, que triunfa polo seu esforzo e a súa capacidade, é unha imaxe que, aplicada á vida cotiá, atravesa e caracteriza o século XX (desde as sufraxistas británicas, ata primeiras ministras tan influentes como Golda Meir ou Indira Gandhi, pasando polas traballadoras de todas partes do mundo e de todos os sectores produtivos). Incluso unha revolución retrógrada e anacrónica como a islámica no Irán de Jomeini ten como efecto colateral catapultar a muller cara á universidade e a formación, a pesar de reivindicar ideoloxicamente (teoloxicamente) o seu confinamento no fogar e o seu sometemento patriarcal ao home pai, marido ou irmán.

En 1972 a revista feminista norteamericana *Ms.*, fundada por Dorothy Pittman Hughes e Gloria Steinem, reproduce na portada do seu primeiro número mensual un debuxo da superheroína avanzando con pasos de xigante debaixo do lema “Wonder Woman for President”. Ese ano celebráronse unhas eleccións presidenciais nos Estados Unidos que gañou por unha gran

maioría o republicano Richard Nixon. En 2007, para celebrar o 35.º aniversario de *Ms.*, a revista publicou unha composición con portadas anteriores que reproducía o mesmo rostro de Wonder Woman. A propia Gloria Steinem, nalgúns textos, adscribíralle ao personaxe os valores da cultura feminista considerándoo unha expresión simbólica do empoderamento feminino. Non esquezamos que na ficción Wonder Woman pertence á tribo das Amazonas, mulleres guerreiras da mitoloxía grega.

Coa recente recuperación de Wonder Woman desde o cinema, na produción dirixida por Patty Jenkins en 2017, reactiváronse dunha forma máis aceda e crítica as discusións sobre os modelos de representación mediática e cinematográfica da muller que en 2011 abrira o documental *Miss Representation*, realizado por Jennifer Siebel Newsom. Aínda así o título desta exposición ha de considerarse un pretexto que fai unha referencia aos anos setenta, ao feminismo e por suposto tamén a Dara Birnbaum, pero non ten tanto a intención de sinalar a importancia do empoderamento feminino como de indicar maneiras nas que, a través de obras realizadas por artistas mulleres, é posible trazar relatos complexos que sinteticen os cambios estéticos producidos desde os anos setenta ata a actualidade.

Só un breve apuntamento histórico ao fío do simbolismo dun personaxe de ficción como Wonder Woman. No proceso de descubrimento e consolidación dunha conciencia interior, entre os séculos XVI e XIX, cando se poñen as condicións de posibilidade para unha liberdade e liberación femininas, xunto á forza das voces creadoras (de escritoras ou artistas) resultou decisiva a función revulsiva como modelos e contramodelos de conduta dos personaxes-mulleres de ficción do teatro e a novela. Poden triunfar ou fracasar, pero loitan nun mundo adverso, feito por e para os homes, afánanse por superar as dificultades e as intrigas cortesás, saen da prostitución ou a miseria, conseguen o éxito económico ou o recoñecemento social. Estes personaxes foron moito máis que modelos, foron

posibilidades de cambiar o mundo: desde a princesa de Clèves de Madame de Lafayette, ata as protagonistas dos *Desenganos amorosos* de María de Zayas, pasando pola pícara Justina de Francisco López de Úbeda e Lady Roxana ou Moll Flanders de Daniel Defoe, todas contribuíron a situar a muller nun primeiro plano, como protagonista, nun nivel que é á vez psicolóxico, de acción e aventura pero que tamén apunta á construción de formas de vivir e triunfar en sociedades de homes que deben cambiar.

A colección é para un museo de arte contemporánea unha ferramenta de traballo imprescindible, un instrumento en constante crecemento. Constitúe un elemento de contraste entre a observación do presente (xunto á experimentación, produción e programación de proxectos e exposicións temporais), a construción dunha memoria do pasado (é dicir, a articulación de posibles relatos que expliquen unha historia a partir dunha serie de acontecementos, pero estruturada mediante o pensamento e a teoría) e unha exploración de posibilidades futuras que transforma o presente en pretérito, o contemporáneo en antigo e en patrimonio, a exploración e a observación en historia.

Nas últimas décadas a colección é o centro dun debate sobre o que se contou e o que se silenciou ou ignorou, así como sobre a necesidade de establecer novas narrativas que sexan máis inclusivas e sobre todo plurais. Ese debate estivo focalizado na discusión e revisión dos canons e, moi especialmente, na restitución de lecturas e presenzas que poñan de relevo o papel das mulleres na historia. Non é este o lugar para abordar pormenorizadamente a complexidade deste tema e as súas discusións recentes, pois este proxecto expositivo non ten a intención nin o alcance para analizar o modo no que se desenvolveu ou se vai a desenvolver no futuro o establecemento destas novas narrativas no contexto da Colección CGAC. Con todo, é esta unha mostra que, no contexto dun traballo emprendido recentemente desde o museo para estudar, reler, reinterpretar e presentar de novo ao público a colección, sinala a necesidade de abordar a arte feita por mulleres, a arte feminista e o feminismo, como liñas que explican a evolución do noso contexto cultural. Basta pensar que en Atlántica, o conxunto de exposicións colectivas froito dun esforzo transxeracional e grupal por difundir as artes visuais que se estaban producindo en Galicia en 1980 e que se toma como referencia dun xiro decisivo na escena galega, unicamente aparece unha muller, Menchu Lamas, tamén presente nesta exposición. A radical transformación que desde entón experimentou a escena artística en Galicia poderá explicarse, así mesmo, a partir de exposicións temporais en diálogo coa colección, propiciando deste xeito unha investigación máis profunda. A riqueza actual dun panorama con importantes artistas mulleres explícase a partir da estratéxica conxunción da creación en 1990 da Facultade de Belas Artes en Pontevedra, cidade onde desde os anos sesenta tiña lugar unha bienal en constante expansión e crecemento (tristemente desaparecida como dano colateral da crise financeira tras dar os seus mellores froitos entre finais da década dos noventa do século pasado e 2010, o ano da súa última edición), e a internacionalización da escena artística que supuxo a apertura do CGAC en 1993 (a súa colección e este botón de mostra é un exemplo).

Aínda que este tema foi abordado dunha maneira xeral nas máis recentes exposicións sobre a colección celebradas no museo entre 2017 e 2018 (*Modelo x armar* e *Colección CGAC 25*, ambas organizadas no 25.º aniversario do museo), está en preparación un proxecto expositivo que aborde e analice especificamente o impacto da Facultade de Belas Artes, estas relacións e os seus efectos na visibilidade de artistas mulleres e tamén no coleccionismo público e privado. Doutra banda, para entender estas necesidades e mesmo esta urxencia por mostrar e estudar estes aspectos, foron decisivas nestes últimos anos dúas exposicións colectivas organizadas desde o Marco de Vigo: *Mulleres do silencio. De Maruja Mallo a Angela de la Cruz*, comisariada por Rosario Sarmiento en 2016, e *Alén dos xéneros. Prácticas artísticas feministas en Galicia*, comisariada en 2017 por Anxela Caramés e mostrada posteriormente no Auditorio de Galicia en Santiago.

Cada unha das pezas nesta exposición mostra os cambios profundos producidos ao longo das últimas décadas. Voces de artistas mulleres que non só falan de feminismo ou de cuestións vinculadas con debates de xénero, senón que abordan tamén problemas estéticos ou construtivos. Pintura, escultura, arte sonora, *ready-made* ou obxecto atopado, vídeo ou instalacións tenden a subliñar as condicións visuais das obras en diálogo, tanto entre elas como co espazo (vestíbulo, auditorio e outros lugares intermedios que non foron concibidos orixinalmente polo arquitecto Álvaro Siza Vieira como espazos expositivos). A mostra tende á instalación, con pezas a diferentes alturas que buscan a preeminencia da mirada. Como exposición é o punto de partida para un traballo de equipo cuxo obxectivo é investigar sobre a colección e as súas posibilidades mentres se prosegue cunha catalogación sistematizada con vistas a unha futura exhibición razoada e histórica.

Santiago Olmo

DARA BIRNBAUM

Dara Birnbaum naceu en 1946 en Nova York. En 1969 licenciouse en arquitectura na Carnegie Mellon University de Pittsburgh e traballou nun estudio de arquitectura en Nova York. En 1973 graduouse como BFA en pintura no San Francisco Art Institute. En 1975 mudouse a Florencia e alí entrou en contacto coa videoarte a través do Centro Diffusione Grafica, unha galería pioneira no traballo cos novos medios audiovisuais. Ao seu regreso a Nova York, Birnbaum coñeceu o artista Dan Graham, que a introduciu nos debates sobre o vídeo e os medios de comunicación de masas que revistas como *Screen* e autores como Raymond Williams fomentaban no Reino Unido. Como integrante da primeira xeración que creceu coa televisión, a revista *Screen* foi unha referencia importante para ela, pero pronto se decatou de que as súas análises e críticas adoecían dun escaso interese polo impacto social deste medio.

Na segunda metade dos setenta Birnbaum formouse tecnicamente en vídeo e edición no Video Study Center da New School en Nova York e comezou a experimentar cunha das cámaras máis populares



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

de entón, a Sony Portapak. Aquelas primeiras obras exploraban a separación entre o corpo e a súa representación a través do uso de espellos e imaxes proxectadas. En 1978 Dan Graham era responsable dun programa docente no Nova Scotia College of Art & Design de Halifax en Canadá, e convidouna a impartir nel un seminario xunto a outros artistas novos como Martha Rosler ou Jeff Wall. O programa tiña como obxectivo desenvolver unha análise crítica dos novos medios. A NSCAD era unha escola pequena pero moi influente. Desde finais dos sesenta pasaran por ela boa parte dos artistas e críticos norteamericanos e europeos relacionados coa arte conceptual: Joseph Beuys, Sol Lewitt, John Baldessari, Yvonne Rainer, Kasper König e Benjamin Buchloh, entre outros.

Pedro de Llano Neira

Technology/Transformation: Wonder Woman, 1978-1979

Technology/Transformation: Wonder Woman foi realizada neste contexto entre 1978 e 1979 e pronto se estableceu como unha das obras máis emblemáticas da primeira xeración de videoarte. Birnbaum usou o seminario ao que a convidou Dan Graham para centrar o tema da obra a través dos debates cos seus estudantes. Nela expón polo menos catro cuestións fundamentais para considerala como unha peza clave: a análise da maneira en que os medios de comunicación de masas inflúen na cultura (en particular, a TV), a súa deconstrución a través de estratexias innovadoras de apropiación, edición e montaxe (actualizando as achegas das análises materialistas previas), a incorporación crítica da cultura vernácula á linguaxe de vangarda e o cuestionamento da construción social da muller a partir dun discurso feminista.

Todas estas cuestións conflúen nunha orixinal *colaxe* audiovisual composta a partir de fragmentos da serie de televisión *Wonder Woman* (CBS, 1975-1979) e da canción “Wonder Woman Disco” (1978). A convicción de Birnbaum de que era posible *usurpar* a linguaxe da TV para desenmascarar o seu contido ideolóxico fixo que algúns a cualificasen de “pirata” das imaxes (Burton 2009, 45). O apelativo non é anecdótico, porque naquela época —antes de que existisen os vídeos domésticos— o acceso e a gravación de contidos da televisión non eran sinxelos e a artista tivo que recorrer (nesta e outras obras) a amizades que traballaban en canles de TV para obter unhas imaxes que logo manipularía dotándoas dun novo significado. Outro aspecto interesante do contexto no que xorde

Technology/Transformation: Wonder Woman é a forma en que Birnbaum exhibiu e distribuíu a obra nas súas orixes. Ademais da TV por cable, espazos alternativos e galerías, este vídeo foi presentado en locais menos convencionais como, por exemplo, o escaparate da barbería H-Hair Salon, no SoHo neoiorquino, antes de que este barrio caese presa da xentrificación.

A peza dura cinco minutos e cincuenta segundos e fai fincapé no momento en que unha muller *real* (unha secretaria) se transforma nunha *superheroína*, interpretada pola actriz Lynda Carter. A primeira metade mostra breves fragmentos da coñecida serie de televisión, elixidos de maneira moi coidadosa e manipulados a través da edición e a montaxe; retardándoos e multiplicándoos en series nas que a mesma imaxe pode chegar a repetirse ata en dez ocasións: unha espectacular explosión, a personaxe que interpreta á secretaria que se transforma na heroína Wonder Woman virando sobre si mesma e explotando, a heroína correndo ou raiando un espello, atravesándoo e cambiando de espazo, parando balas cos seus brazaletes máxicos, protexendo un home, etc.

O resultado desta edición xera un distanciamento que lle permite á espectadora, se non liberarse por completo do poder de control da TV e da pasividade na súa contemplación, si polo menos reflexionar dunha maneira crítica sobre o que ve e facerse consciente da ideoloxía conservadora que propaga (Burton 2009, 43). Unha experiencia previa importante para avanzar nesta dirección foron unha serie de experimentos que a artista fixo con fotografías en follas de contacto de series de imaxes da televisión en obras como *Lesson Plans (To Keep the Revolution Alive)*, 1977 (Obrist 1995-2009, 20). Na segunda parte do vídeo as imaxes desaparecen e só vemos, lemos e escoitamos fragmentos da provocadora canción *disco* “Wonder Woman Disco”, dun estilo popular na época e moi similar ás cancións interpretadas nun ton claramente sexual de Donna Summer, sobre un fondo azul escuro: “I am wonder / wonder woman”, “Get us out from under / wonder woman”.

Technology/Transformation: Wonder Woman xerou unha infinidade de comentarios por parte dos críticos máis prestixiosos. Foi, por exemplo, unha das obras escollidas polo historiador Benjamin Buchloh para desenvolver o argumento dun importante texto titulado “Procedementos alegóricos: apropiación e montaxe na arte contemporánea” (1982). Nel, Buchloh subliña a intención deconstrutiva de Birnbaum ao “definir a linguaxe da videoarte en relación coa institución da televisión, da mesma maneira que Daniel

Buren e Michael Asher definiron a linguaxe da pintura e a escultura en relación co museo” (Buchloh 1982-2004, 107). No mesmo artigo, o historiador alemán destaca que “a perspectiva desde a que Birnbaum examina as técnicas televisivas permítelle evitar a súa capacidade de sedución e non caer na tentación de empregalas como mero aparello visual ao servizo do ‘puro pracer’ ou do ‘xogo formal’, que sempre ocultan unha ideoloxía estetizadora. O pracer visual que poden producir os vídeos de Birnbaum no espectador queda equilibrado polo impacto cognitivo que xeran” (Buchloh 1982-2004, 111).

Ademais de ser importante desde o punto de vista do feminismo, movemento representado na Colección CGAC por artistas como Eleanor Antin, Lynda Benglis ou Martha Rosler, esta obra tamén é fundamental desde o punto de vista dos debates posmodernos e a crítica da representación, dos que participaron artistas como os da xeración Pictures nos Estados Unidos (Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, Richard Prince, Cindy Sherman...). Johanna Burton caracteriza a obra de Birnbaum pola súa “persistencia e adaptabilidade ás diferentes tecnoloxías audiovisuais que se sucederon desde finais dos setenta” (Burton 2009, 48). Proba diso son as numerosas videoinstalacións ou pezas multicanle, desenvolvidas dentro e fóra dos contextos artísticos, que utilizan o espazo arquitectónico e interveñen nel.

Pedro de Llano Neira

ESTHER FERRER

Esther Ferrer naceu en Donostia en 1937. Está considerada como unha das pioneiras da arte de *performance* en España. De formación autodidacta, desde 1967 e ata 1996 participou, xunto a Juan Hidalgo e Walter Marchetti, no grupo Zaj, un dos proxectos artísticos máis experimentais, arriscados e transgresores da súa xeración no noso país. Antes de Zaj, a obra de Ferrer xa tiña un carácter efémero e crítico coa tradición obxectual: a principios dos sesenta creou xunto ao pintor José Antonio Sistiaga o primeiro Taller de Libre Expresión para nenos, así como unha escola experimental en Elorrio, Biscaia (Olivares 2012, 12).

Como membro do grupo Zaj, Ferrer realizou *performances* e participou en festivais en todo o mundo. Ao principio, en España, estas *performances* ou “concertos” —como as denominaban para evitar a censura— tiñan lugar en espazos públicos, na rúa, en contextos universitarios, nos que a mocidade mostraba a súa rebeldía e desconformidade co réxime franquista, como facultades e colexios maiores; pero tamén en galerías de arte como Juana Mordó, en Madrid. No estranxeiro, Ferrer, Hidalgo e Marchetti formaron parte dunha rede de artistas relacionada co movemento Fluxus e con John Cage que se reunía periodicamente en distintas cidades alemás, italianas, francesas e norteamericanas para celebrar festivais e encontros artísticos. En 1972, nos Encontros de Pamplona, John Cage convidou a Zaj a realizar unha xira polos Estados Unidos. A xira tivo lugar en 1973 e nela presentaron a súa obra na Universidade de Harvard, o Walker Art Center de Minneapolis e o espazo alternativo



Esther Ferrer: *Permutaciones*, anos oitenta. Colección CGAC

The Kitchen. As accións de Zaj partían da idea do absurdo e buscaban desdubxar as fronteiras entre arte e vida.

Pedro de Llano Neira

***Permutaciones*, anos oitenta**

A obra *Permutaciones* (Permutacións) consiste en nove picaportes de aspecto antropomorfo, enmarcados e articulados en distintas posicións, coma se se tratase do esquema para un exercicio ximnástico. A obra está inspirada nun famoso comentario do escritor Jean Genet, no que explicaba a súa predilección polos noivos que se parecían ao seu primeiro amante, un funambulista falecido prematuramente: “Ás veces, a copia é mellor que o orixinal” (Blummenstein 2009, 126). Neste caso, Ferrer creou un modelo básico con nove picaportes (o orixinal) e unha edición de nove (as copias). As coleccións que adquiren a obra poden interpretala no que se refire á súa materialización (tipo de marcos ou de picaportes), pero deben respectar a idea e a estrutura orixinal da peza, que permanece en posesión da artista. Cada versión da obra *Permutaciones* é, por tanto, única e copia ao mesmo tempo.

Pedro de Llano Neira

FERNANDA FRAGATEIRO

Fernanda Fragateiro naceu en Montijo, na área metropolitana de Lisboa, en 1962. Estudou na Escola de Artes Decorativas António

Arroio (1978-1981) e en Ar.Co, Centro de Arte e Comunicación (1980-1981) en Lisboa, e cursou a especialidade de escultura na Escola de Belas Artes da capital portuguesa entre 1983 e 1987. A primeira exposición na que mostrou o seu traballo —a colectiva *Panoramas*— tivo lugar na Escola António Arroio en 1981, con apenas dezanove anos. A súa primeira individual —*Instalação*— presentouse na Galeria Monumental de Lisboa en 1987. Neste período, Fragateiro investigaba o espazo intermedio que existe entre a pintura e a escultura, e anticipou o carácter interdisciplinar da súa obra no futuro. Desde o principio, a artista rexeitou limitarse a un só medio e buscou expandir as súas actividades máis alá do mundo da arte convencional. Proba diso foron as ilustracións que realizou nas revistas *Grande Reportagem*, *Notícias Magazine* e no xornal *Expresso*.

Xa nos anos noventa, coincidindo coa apertura de fronteiras na Unión Europea, á que Portugal se incorporou en 1986, e a aceleración do proceso globalizador, moitos artistas portugueses distinguíronse pola súa capacidade para difundir os seus traballos internacionalmente. Fragateiro tivo a oportunidade de mostralos en varias exposicións individuais e colectivas en Europa que impulsaron a súa carreira. Acudiu a elas con proxectos nos que as fronteiras entre a escultura, a arquitectura, o deseño e o paisaxismo resultaban imprecisas. A súa obra inscribiuse, neste sentido, nunha tendencia internacional que, ademais de avogar pola fusión da arte coa arquitectura e o deseño, apostaba por proxectos interactivos que fomentaban a participación do público. Este tipo de formulacións —que, de maneira xenérica, podemos situar dentro do campo do que o crítico francés Nicolas Bourriaud denominou “estéticas relacionais”— víronse consagrados no verán de 1997, cando dous grandes eventos como a Documenta de Kassel e o Münster Skulptur Projekte seleccionaron numerosos traballos afíns á liña que Fragateiro desenvolvía por entón. Este tipo de proxectos contrastaban coa obra

máis austera e abstracta dos principais escultores portugueses do momento, como Pedro Cabrita Reis, José Pedro Croft e Rui Chafes. Os traballos de Fragateiro, en cambio, están máis próximos aos doutras artistas mulleres portuguesas como Ângela Ferreira, Leonor Antunes ou Rita Sobral Campos, mais tamén afunden as súas raíces no neoconcretismo brasileiro de Lygia Pape ou Lygia Clark.

Fernanda Fragateiro ofrece as seguintes claves para achegarnos a unha práctica artística que seguiu evolucionando desde finais dos anos noventa. Segundo ela, os seus proxectos caracterízanse polo interese en repensar o legado do modernismo a través dunha aproximación arquivística e investigadora, que, nos últimos tempos, lle prestou especial atención á figura de mulleres artistas como Lygia Clark ou a estudante e profesora da Bauhaus Otti Berger. Da mesma forma, as súas obras tratan de establecer un diálogo co contexto no que suceden, activar o espazo e a súa memoria e convidar o espectador a integrarse nunha “situación performativa”. Nunha entrevista co crítico de arte Nuno Crespo en 2003, a artista expresaba así as súas intencións: “O que realmente me gustaría é que o meu traballo fose case invisible. E como consigo que se faga invisible? Propoñéndolle ao espectador que entre nel [...]. Deste xeito, como artista, síntome máis libre cando deixo a obra nas súas mans” (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

No ano 2000, Fernanda Fragateiro realizou a escultura *Tu és eu?* (Ti es eu), que era unha gran cortina en organza para unha das



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

xanelas modernistas do Teatro Rivoli, no Porto. A partir do uso deste material, que lembraba unha delicada pel, realizou unha serie de esculturas, en forma de flores ou follas, que, con longos talos, se suspendían do teito e se estendían polo chan. A obra *Depth Must be Hidden. Where?...* forma parte desa serie de esculturas, relativamente temperás, que, segundo conta a artista, “falan da paisaxe como construción cultural e da construción da natureza como artificio”. O título, explica Fragateiro, “foi atopado nun libro da teórica da arquitectura Beatriz Colomina” —*Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (1994)— que, segundo ela mesma recoñece, lle serviu de inspiración para moitos traballos. Colomina cita nese libro o poeta e narrador vienés Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), que foi citado, pola súa vez, por Italo Calvino en *Seis propostas para o próximo milenio* (1988); outro libro que tamén a influíu. A dobre citación destes autores é utilizada pola artista como metáfora para falar do seu traballo; como referencia á idea e a materia como una mesma pel, unha mesma superficie. É nesa superficie da escultura, na súa textura e na súa cor, onde se atopa a profundidade do pensamento, afirma. Por iso o título, neste caso, forma parte da obra tamén; parte da materia que a constrúe.

No período anterior a esta peza, Fragateiro, que sempre estivo interesada pola idea do espazo público, explorara as posibilidades que xurdían da interacción entre o espazo interior e o espazo exterior, en obras como *Casa com pátio* (Casa con patio, 1997-1998), da colección Serralves, na que a artista creou un híbrido entre a noción da casa e a do patio-xardín (Afonso 2009, 28). Este comportamento tamén está presente dalgún modo na obra do CGAC, que se presenta como unha especie de expositor (ou xardín interior) que serve de soporte para un grupo de flores ou follas artificiais, cos pétalos confeccionados en organza —unha tea fina, transparente e ríxida—, cuxos talos e raíces colgan ata alcanzar o chan.

A obra presenta dous elementos especialmente recoñecibles na traxectoria posterior de Fernanda Fragateiro; os andeis, que tamén usa desde moi cedo para obras das que os libros son protagonistas —*Lugares perfeitos*, 2 (Lugares perfectos, 2, 2000); *Elevation Study* (*Enciclopedia*) (Estudio elevación [Enciclopedia], 2017)— e, asociadas a elas, as referencias literarias, que aparecen en moitas das súas obras posteriores e serven para propiciar un contraste narrativo cos elementos formais e materiais. Ademais destes dous elementos interrelacionados, a crítica de arte Ruth Rosengarten sostén que a obra de Fragateiro expón, en xeral, unha aproximación táctil e orgánica ao espazo; unha exploración sensorial dos materiais e as texturas —ben representada aquí tanto polo tratamento sutilmente sexual das flores, como polo uso de materiais delicados como a organza, unha tea empregada para a confección de roupa feminina— que, segundo ela, comparte con outras artistas como Eva Hesse, Ana Mendieta, Louise Bourgeois ou Lygia Clark e que se aprecia en obras posteriores como *a Caixa para gardar ou vazío* (2005), que tamén se expuxo no CGAC en 2007 (Rosengarten 2009, 119). A primeira presentación de *Depth Must be Hidden. Where?...* tivo lugar na feira de arte ARCO en Madrid, en 2000. Pouco despois foi exhibida nas salas do CGAC na exposición *Últimas adquisições*.

Fundación ARCO e Colección CGAC (2000). Dentro da colección, está en diálogo coa poética doutros artistas da súa xeración, ou un pouco maiores, como Waltercio Caldas, Ricardo Basbaum, Loris Cecchini, Liam Gillick ou Marlena Kudlicka.

Un ano despois de realizar a obra do CGAC, en 2001, Fernanda Fragateiro foi galardoada co premio Tabaqueira de Arte Pública (Azores) pola escultura *Círculo que nao é um círculo* (Círculo que non é un círculo); cuxa maqueta forma parte da colección do Museo Reina Sofía.

Pedro de Llano Neira

ISABEL GARAY

Isabel Garay naceu en Muskiz (Biscaia) en 1946 e faleceu en Santander en 2016. A súa educación artística comeza en 1963 cando realiza un curso de debuxo e pintura con Aníbal García. En paralelo formouse tamén como asistente social; profesión que compaxinou coa escultura ao longo da súa vida. En 1967 casa co enxeñeiro José Luis Merino e trasládase a vivir a Santander. Alí empeza a experimentar coa escultura, como complemento da pintura, que viña practicando desde anos atrás. Explora distintos materiais: a talla en madeira, o cicelado en pedra, o mármore, experimenta co formigón, coa fundición en bronce e a cerámica. A súa primeira exposición individual tivo lugar en 1971 na Galería Puntal en Santander e a súa primeira mostra nun museo foi no de Belas Artes da mesma cidade, en 1981. A súa carreira acelérase a mediados dos oitenta, cando comeza a expoñer coa Galería Edurne de Madrid.

Garay formouse nun contexto —o País Vasco— no que a escultura abstracta tiña un gran peso debido á realidade industrial da rexión e á presenza de dous dos artistas máis importantes e influentes da segunda metade do século XX en España: Eduardo Chillida e Jorge Oteiza. A xeración un pouco posterior á súa —Txomin Badiola, Ángel Bados, María Luisa Fernández, Pello Irazu ou Juan Luis Moraza (nados a finais dos cincuenta ou principios dos sesenta)— desenvolveu o seu traballo a partir da *herdanza* de Chillida e Oteiza de maneira crítica. A diferenza de idade e de residencia mantivo a Garay á marxe destes debates, por iso a súa obra resulta máis próxima —conceptualmente, polo menos— á doutras escultoras españolas cuxo traballo se fixo coñecido nas décadas dos oitenta e noventa, como Elena Asins (coa que si tivo unha relación persoal), Rosa Brun, Susana Solano ou Fernando Sinaga, que tamén se preocuparon —a partir de contextos e bagaxes moi diversos— por cuestións como a investigación cunha gama de materiais concreta (particularmente o metal e o aceiro), as linguaxes modulares e seriais, a perda do pedestal ou as fronteiras entre o pictórico e o escultórico.

A obra de Isabel Garay alcanzou a madurez cunha serie de pezas en barro refractario que produciu a mediados da década de 1980 e que se constitúen como precedente das pezas en aceiro da década dos noventa (Garay 1992, 1). As diferenzas entre unhas e outras son notables: así como as primeiras se caracterizan por manter un certo carácter figurativo, humanista, que se expresa na súa verticalidade claramente antropomórfica, e mesmo nunha certa vontade narrativa, cando non literaria ou



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

mítica (por exemplo, *Babel*, de 1987, *Columna Zen*, de 1987, ou *Estela* [Ronsel], de 1988); as segundas substitúen a referencia artesanal e manual da terra pola referencia industrial e maquinica do aceiro (e do aluminio, un pouco máis adiante), son netamente abstractas, é dicir, non pretenden facer referencia máis que a si mesmas e ao espazo circundante, e expándense en horizontal, cuestionan a función da peaña en tanto que dispositivo de discontinuidade e establecen un diálogo coa arquitectura e o espectador. A conexión entre ambos os períodos radica na persistencia dun certo pictoricismo, un trazo que tamén se pode apreciar na obra da Colección CGAC.

A evolución da obra de Isabel Garay entre 1985 e 1995 aproximouna, cada vez máis, ás linguaxes do *minimal* e o posminimalismo. Unha clave fundamental neste sentido é o cambio que se produce en 1990 na súa obra, cando aposta por unha estética modular na serie titulada *Barras y estrellas* (*Barras e estrelas*, 1990), na que a artista aínda alternaba dous tipos de materiais. Como sinalou o crítico Hubert Besacier: “Nas primeiras (series) fundadas sobre este principio (*Barras y estrellas*, 1990), aceiro e refractario alternan para formar no chan composicións xeométricas que manteñen un estatuto ambiguo entre escultura e pintura” (Besacier 1995, 9). A combinación de materiais desaparecerá pouco despois no proceso de depuración da súa estética; non lle sucederá o mesmo ao rol da pintura e o debuxo, que sempre se mantiveron activos na súa obra á vez que a escultura.

Pedro de Llano Neira

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

Pieza n.º 5 (Peza n.º 5) pertence á serie *Fugas*, realizada por Isabel Garay en 1995. A serie foi exhibida na súa mostra individual na Galería Edurne de Madrid, en marzo de 1996; posteriormente *Pieza n.º 5* foi incluída na exposición colectiva *Otra mirada*, que tivo lugar no CGAC en 1998. O crítico Francisco Calvo Serraller describía estas obras nas páxinas de *Babelia* como “[...] unha especie de tapices de aceiro ondulado, formando diferentes figuras modulares e con debuxos e contrastes cromáticos, así mesmo distintos” e opinaba que estaban emparentadas cunha estética posminimalista “que funciona a través de forzar contradicións materiais e formais. Neste sentido é significativa a súa forma de singularizar o elemento serial, que tratado dunha maneira moi refinada, adquire unha vibración pictorista” (Calvo Serraller 1996).

Forma parte, pois, do momento de máxima madurez e plenitude da súa linguaxe; precedido por series como *Aire armado* (1994), na que Garay construíu unha especie de estruturas tridimensionais, tamén con baleas de aceiro de densidades variables como as que se usan na construción, con reminiscencias da obra de Sol Lewitt de mediados dos anos sesenta, e que Fernando Castro Flórez definiu como rotundos módulos que dinamizan o espazo e “cargan o baleiro dun rumor íntimo, coma se puidesen ser habitados” (Castro Flórez 1993).

Pieza n.º 5 é un cadrado de 150 centímetros de lado, integrado por nove cadrados menores, compostos por baleas onduladas, pintadas de negro, que intercalan a súa posición en eixos verticais e horizontais, a modo de dameiro. Trátase pois dunha obra xerada a partir dunha xeometría clara, estrita e sinxela determinada por

un código decidido de antemán (un módulo), que lle permite explorar unha ampla gama de posibilidades formais ao desenvolverse en series. Nela detéctase, ademais, unha tensión entre esta forma abstracta e aparentemente neutral, por unha banda, e a capacidade evocadora dun material, como o aceiro, que comeza a usar de maneira única nestas series e posúe toda unha carga denotativa con resonancias industriais, construtivas e de enxeñería, por outra. Con todo, no caso desta obra, así como noutras de Garay, eses significados son matizados ou atenuados mediante a aplicación da pintura, que lle confire á obra outro cariz, máis visual e pictórico; máis delicado. Como sinalou Calvo Serraller, a este respecto: “Garay estivo sempre involucrada na experimentación con materiais e situacións, pero sen renunciar ás vivencias sensíbles, que poñen en valor a tactilidade, a textura, a cor, como ecos dunha memoria pictoricista subterránea” (Calvo Serraller 1993).

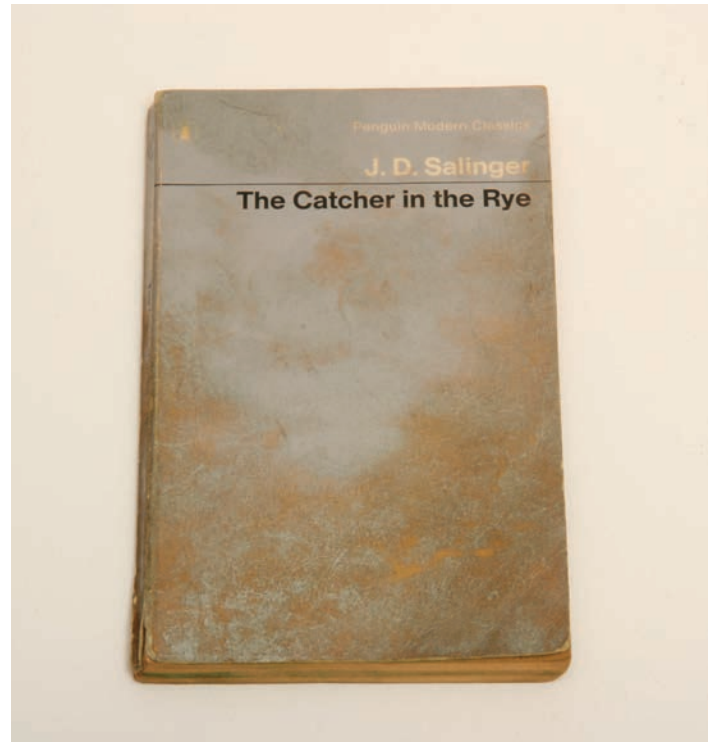
Por último, a obra preséntase como unha especie de alfombra que activa o espazo circundante ao modo que o facían as esculturas minimalistas dun artista como Carl Andre. Esta era unha cuestión importante naquel momento para os escultores españois, que comezaban a liberarse da referencia figurativa da estatuaría, e pódese vincular ás investigacións de autores contemporáneos de Garay como Juan Luis Moraza, Guillermo Lledó ou Juan Muñoz, que tamén usaron o chan como elemento estrutural e significativo nas súas obras. A carreira posterior de Isabel Garay evolucionou cara a un tipo de obxecto escultórico que, aínda que se mantivo apegado á abstracción, investigando novos materiais como o aluminio, nos que seguiu salientando as súas calidades pictóricas e visuais, desenvolveu, simultaneamente, unha volumetría composta por prismas modulares que tamén podería asociarse ao mundo do mobiliario e a arquitectura, dentro desa fenomenoloxía *minimal*.

Pedro de Llano Neira

DORA GARCÍA

Dora García naceu en Valladolid en 1965. Estudou Belas Artes na Universidade de Salamanca (1984-1989) e completou a súa formación na Rijksakademie de Amsterdam (1989-1991). Despois de vivir durante case dúas décadas en Bruxelas (1996-2010), desde o ano 2011 reside en Barcelona. Entre 2013 e 2018 codirixiu Les Laboratoires d’Aubervilliers en París. Actualmente imparte clases na Oslo National Academy of the Arts e na HEAD Genève.

Herdeira dos postulados da arte conceptual, Dora García realiza as súas primeiras obras, de carácter escultórico, a principios de 1990. En *Contes Choisis* (1991), instalación conformada por dúas esculturas de madeira e un retrato do autor de quen toma o título, Guy de Maupassant, xa está presente a vontade narrativa e os desafíos perceptivos que interpelan o espectador. O seu interese pola linguaxe performativa das artes visuais, pero tamén de disciplinas como o teatro ou a danza, inflúe nas súas primeiras *performances*, realizadas en 1999 e nas que ela mesma decide manterse fóra da acción, nunha posición similar á que ocupan os coreógrafos e dramaturgos nos seus traballos.



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

Nalgunhas, como *The Tunnel People* ou *Insertos en tiempo real*, iniciadas no ano 2000, Internet convértese nun útil fundamental para inventar un novo concepto de público, de documentación, e de distribución. Dora García traballa entón con José Luis Brea para crear un sistema de subscrición ás diferentes *performances*, que permite crear un público que nunca as ve en directo, senón a través dunha documentación sobre todo textual realizada polos *performers* mesmos.

García pertence a unha xenealoxía de artistas que investigan sobre a renovación das linguaxes da *performance* desde as artes plásticas, como Hélio Oiticica, Oscar Masotta ou Lygia Clark. A súa herdanza provén de autores como Allan Kaprow, Lee Lozano e de movementos como os conceptualismos anglosaxóns e suramericanos. Tamén da tradición que en España representan artistas como Esther Ferrer. Xa desde os seus inicios, García aborda as *performances* no seu sentido máis integrador, como artes vivas, desde unha posición experimental: “Chámase *performance*” —explica a artista— “a unha disciplina ou a un formato que agora mesmo engloba moitísimas cousas que antes se chamaban *happening*, danza, espectáculo en vivo, teatro de rúa, acción, protocolo, biodrama, teatro invisible, cousas moi diferentes que agora utilizan o termo englobador de ‘*performance*’ e cuxo trazo común é o desenvolvemento no tempo, non necesariamente fronte a un público, que pode ter acceso a esa acción de moi diferentes maneiras, non unicamente a presencial” (Espino 2018). Así, ademais de delegadas —o desenvolvemento da acción queda en mans de *performers* que non son o autor— as súas *performances* son *duracionais*, é dicir, non están determinadas por unha audiencia que marque coa súa presenza o principio e o final da *performance*.

Ao mesmo tempo, o traballo de Dora García é o resultado dunha rigorosa e prolongada investigación ao redor da construción da

ficción e a representación do real. Esta investigación formalízase a través de medios diversos, como a instalación, o vídeo, a escritura, o debuxo, a escultura, o teatro e outros dispositivos con vontade performativa que lle serven para xerar situacións —ás que a artista se refire como *performances*, como actividades, rutinas, protocolos e, ás veces, como partituras— e, sobre todo, para satisfacer esa vontade de narrar, que é a motivación última que determina as súas producións. Aínda que a súa obra, como apuntamos, é herdeira das prácticas conceptuais, posúe unha evidente dimensión narrativa derivada do interese da artista pola literatura e a lectura, por escritores como James Joyce, Robert Walser ou Ricardo Piglia; representantes do xénero da ciencia ficción como J. G. Ballard, William Burroughs ou Philip K. Dick; dramaturgos como Antonin Artaud ou Samuel Beckett; así como por psicanalistas e psiquiatras como Sigmund Freud, Jacques Lacan, Oscar Masotta ou Franco Basaglia. Son autores aos que cita, revisa ou replica, e que teñen en común o feito de traballaren fóra da norma, desde unha posición marxinal e disidente na que tamén opera a obra da artista (Borja-Villel 2018, 12).

As pezas de Dora García asumen, como ocorre nas obras literarias, a necesidade do outro, do lector ou do espectador, que será quen lles dea significado, “quen termina de darlles forma ao converterse en parte fundamental das experiencias, en bisagra entre o ausente e o manifesto” (Pomet 2014, 140). É un exemplo do que Umberto Eco denominou unha obra aberta, da que non podemos anticipar o resultado, que se atopa en mans do azar e dos espectadores, mesmo daqueles involuntarios. Para García os espectadores son, por tanto, imprescindibles, e serán tanto a súa presenza como a súa actitude as que determinen o devir da peza. Consegue implicalos por medio de ferramentas performativas, dispositivos escénicos e visuais cos que recrea situacións cotiás no espazo de exposición, que se converte pola súa vez nun lugar central para investigar os comportamentos sociais, a relación entre espectador, espazo e obra, e como esta se expande e proxecta máis alá do espazo do museo. Son preocupacións presentes no seu traballo desde as orixes: o cuestionamento sobre a institución arte, o papel do público e o papel que ocupan o propio artista e a súa obra no proceso (Romero 2014, 180).

Agar Ledo Arias

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

Ulysses e *Leído con dedos de oro* (Salinger) (Lido con dedos de ouro [Salinger]), ambas de 1999, son dúas obras temperás de Dora García e os primeiros traballos nos que a artista utiliza o libro, fisicamente, como medio. O libro é un dos dispositivos aos que García recorre periodicamente ao longo da súa traxectoria, e que lle permiten vincular esa vontade de narrar coa dimensión performativa que posúen tanto o libro como a lectura (Aguirre 2018, 36-47). Nas súas obras manipúlalos, esculpe, amontoa, perfora, mancha, reimprime, le en voz alta e, mesmo, incita o público a roubalos, como ocorre na peza *Steal This Book* (Roube este libro, 2009), unha escultura feita de 5.000 libros e producida polo CGAC para a exposición individual que realizou da artista en

2009, que recupera o título dunha das publicacións míticas da contracultura dos setenta, de Abbie Hoffman.

Un libro, sinala Dora García citando a un dos artistas cos que máis afinidades recoñeceu, Allen Ruppersberg, “é a escultura perfecta porque é un paralelepípedo polo que pasa o tempo” (Hinojosa 2018). Desta afirmación procede *Ulysses* (1999), que xorde como resultado da acción de seccionar a esquina superior dereita dunha edición do *Ulises* de James Joyce, un dos autores aos que García regresará posteriormente en pezas como *The Joycean Society* (A Sociedade Joyceana, 2013), ou *Twelve Attempts to Forge a Letter from Joyce to Ibsen in 1901, No. 12* (Doce intentos de falsificar unha carta de Joyce a Ibsen en 1901, n.º 12, 2015). Ao cortar o exemplar do *Ulises*, ao rebaixar o paralelepípedo, créase unha nova forma xeométrica e déixase ao descuberto a tinta das letras, agora a sangue, sen marxe, no límite das follas. No catálogo da exposición *Segunda Vez*, que o Museo Reina Sofía lle dedicou á artista no ano 2018 e na que se incluíu a peza, aclárase que “seccionar un libro é seccionar un belo volume paralelepípedo, pero tamén é seccionar un universo de sentido, coma quen atravesara unha dimensión, e este acto tan cruel produce, naturalmente, o sangrado do texto” (cat. exp. MNCARS 2018, 48).

A finais dos anos noventa Dora García realiza tamén os seus primeiros libros *espello*, impresos ao revés, coma se fosen un reflexo, e comeza a serie *Leído con dedos de oro*, na que seguiu traballando ata a actualidade. Esta última consiste en seleccionar edicións de peto dos seus autores de cabeceira e delas cos dedos impregnados en po de ouro, de tal maneira que o acto performativo da lectura queda rexistrado no exemplar ao pasar as páxinas, e permite seguir os xestos e movementos que realizou a artista durante a lectura. A peza *Leído con dedos de oro* (Salinger), pertencente á Colección CGAC, é a primeira da serie. Realízase sobre unha edición de *O gardián entre o centeo*, de J. D. Salinger. A comisaria Mela Dávila,



Dora García: *Ulysses*, 1999. Colección CGAC



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

ao estudar unha obra da mesma serie, conclúe que “é a lectura de Dora García, co rastro dourado que foi deixando tras de si, a que materializa o acto comunicativo que se establece entre autor e lector. Ao facelo, destaca —en tanto que o volve visible— o papel do espectador na súa condición de copartícipe do acto literario, ao mesmo tempo que ‘acala’ o volume, deixándoo inutilizado para futuras lecturas e cancelando, por tanto, o seu infinito potencial como ferramenta de comunicación. Pola súa vez, a carga simbólica do ouro —o valioso, pero tamén o materialmente cuantificable— superponse ao discurso literario, e contrasta co carácter inmaterial, e por tanto inconmensurable, da lectura” (Dávila). En efecto, esta peza, ademais de utilizar o libro como material de produción, reúne outra das características do traballo de García, o uso do ouro. O po de ouro ou a cor dourada é un recurso que se rastrexaba en obras anteriores, como *Bolsa dorada* (Bolsa dourada, 1995), e convértese en recorrente en series como *Golden Sentences* (Frases de ouro), que consiste en reproducir aforismos dourados sobre distintas superficies, como os muros do espazo de exposición, e na que se manifesta o interese de García polos fenómenos relacionados coa linguaxe. Diversos autores que estudaron a obra de Dora García, entre eles Mela Dávila, Agustín Pérez Rubio, Eva González-Sancho ou David Armengol, sinalaron que o uso dun material tan connotado historicamente como o ouro débese ao seu poder evocador, o seu simbolismo, ambigüidade (por ser un material puro e tóxico á vez), a súa reflectividade, teatralidade, etc. Pero quizais o significado máis importante sexa a idea de eternidade que evoca, pois as frases de

ouro quedan gravadas para sempre. En palabras da artista: “O xesto de tocar o libro que é tan efémero queda tamén rexistrado para sempre, coma se o ouro fose capaz de deter o tempo ou a constante transformación dunhas cousas noutras: o ouro fixa, detén”.

Agar Ledo Arias

KATHARINA GROSSE

Katharina Grosse naceu en Freiburg im Breisgau, Alemaña, en 1961. Actualmente vive e traballa en Düsseldorf, cidade desde cuxa facultade de Belas Artes Bernd Becher abandeirou coas súas ensinanzas a crítica alemá da representación. Herdeira da tradición da pintura posmoderna alemá, representada por figuras como Sigmar Polke, Gerhard Richter ou Günther Förg, desde comezos dos anos oitenta investiga sobre as posibilidades do medio pictórico.

Igual que outros pintores nados no seu país a mediados do século vinte, como Helmut Dörner, Grosse desenvolve a pintura como pintura, tautoloxía sobre a cal, ao longo da última década, propuxo unha evolución orixinal. A reflexividade da súa pictorialidade, marca da tradición xermana desde os sesenta, alcanza nas súas mans un nivel de complexidade espacial e sinxeleza formal que a levou a recibir encargos de produción de obras específicas para algúns dos centros máis interesantes do panorama internacional. Se, desde os seus comezos como pintora, Grosse se interesou pola transgresión do límite físico do pictórico

cunha espacialidade marcada, pouco a pouco iniciou a formulación dun modo de traballo sobre soportes tridimensionais.

A finais da década dos noventa, Grosse desenvolveu a súa metodoloxía máis sofisticada: pintar con spray, a modo de graffiti, a superficie do espazo sobre o cal a continuación instala as súas obras, convertendo todo o interior expositivo nunha posibilidade de pintura. Introducendo obxectos físicos transpostos ao lenzo real como unha figuración *in situ*, pictorializando a cidade a través de intervencións en fachadas de edificios, Grosse conseguiu ir alén do marco para intensificar aquilo que o real ten de posible ao vivilo como representación.

Se ela mesma insistiu nas súas entrevistas no impacto que lle produciron os frescos do Quattrocento italiano, en certo modo, a súa elección pictórica vén ser á abstracción o que os Masaccio á figuración perspectiva: se no caso do renacentista, se trataba dun tanteo e á vez un receitario das posibilidades da pintura como fiestra a unha realidade da representación, no caso da pintora alemá o que se mostra é a posibilidade de facer patente que o real é en por si unha modalidade da representación que tamén pode pertencer ao campo da pintura: a máis sofisticada ferramenta de fabricación de imaxinario que construíu Occidente e que satisfizo as súas esixencias de representación por polo menos cinco séculos de invencións. Da ficción dun mundo, a un mundo ficcional; artistas como Grosse amplifican os seus límites máis alá da constatación da morte do medio nos noventa.

Manuel Segade

Sen título, 2004

No caso da obra de gran formato da Colección CGAC, trátase dunha peza de estudio: unha pintura sobre lenzo. No seu traballo máis aparentemente convencional, por obxectual e non *site-specific*, a forma de proceder na súa factura consiste en aplicar directamente a pintura sobre o soporte de escala xigante, sen ningún bosquejo previo. Grosse realiza pinturas que conteñen en si mesmas o tempo da súa execución, a través do tratamento do material e dunha técnica pictórica masiva e pastosa. Deste xeito, ao trasladar a obra, ao instalala nunha exposición, incorpora unidades de tempo e espazo que son alleas ao lugar de exhibición. Ao mesmo tempo, somete o espazo do lenzo de forma hábil cunha orde recreada: unha nova xeometría no interior do paralelepípedo contedor. Son obras que se poderían colocar en calquera lugar, pero que provocarán un efecto no espazo no que se instalen a consecuencia do contexto enfrontado a esa nova orde establecida pola pintura.

Como cada un dos seus cadros provén do inmediatamente anterior, estas xigantescas liñas brancas sobre fondo azulado constitúen unha marca na súa produción a mediados da década de 2000. Cando se expuxo por primeira vez esta obra, no Magasin 3 da Stockholm Konsthall, utilizouna porque quería xustapoñer pintura de parede a dous traballos a gran escala realizados previamente, xogando coa idea de cadro acabado e a adaptación do espazo expositivo á pintura, ou a súa reconversión en pictórico a través da expansión fóra das marxes do lenzo.

Na súa exposición máis madura dese período, *Constructions*

à cru, no Palais de Tokyo de París en 2005, utilizou unha pintura similar como unha fuga que rematase o espazo do pavillón. Grosse explicou que se trataba dun exercicio de torsión. O momento en que a súa pintura se converte en graffiti sobre a parede, onde despraza o cadro para romper a continuidade dos panos, é á vez o momento en que empeza a xogar con formas esquemáticas, xestuais pero asemade moi formais, que, cun xesto simple, tensionan o espazo da produción pictórica. Unha torsión é unha información parcial para a percepción sobre unha realidade circundante que articula desde un punto de vista crítico. Unha vez instalada, a obra deixa de ser unha superficie para se converter nunha entidade espacial.

Como a obra que utilizou en París, esta peza anterior funciona como unha figura matemática vista con gran distancia. A superposición das liñas e a súa colocación apoiada directamente sobre o chan contaminan a posibilidade de imaxe dun espazo: a pintura serve como unha estratexia de reconversión do espazo expositivo de imaxe a cadro, e de aí, de novo, o ofrecemento dunha experiencia da súa transposición a fisicidade tridimensional.

Manuel Segade

MENCHU LAMAS

Menchu Lamas naceu en Vigo en 1954. É unha artista fundamental para entender o desenvolvemento recente da arte en Galicia, ao formar parte dalgúns dos acontecementos artísticos fundamentais nas últimas décadas: as exposicións ao aire libre da Praza da Princesa e a fundación de Atlántica.

En 1975 Lamas trasladouse a Madrid, onde estudou deseño gráfico e fotografía mentres participaba activamente nas mobilizacións estudantís do fin da ditadura. As súas primeiras propostas teñen lugar en Galicia e en Madrid, durante a segunda metade da década dos setenta, co Colectivo da Imaxe, integrado por Jorge Agra, Carlos Berride e Antón Patiño, o seu compañeiro, con quen tamén manterá un estreito vínculo artístico. A colaboración esténdese ás accións co grupo de comunicación poética Rompente (conformado nese momento por Alberto Avendaño, Antón Reixa e Manolo Romón) e cos estudantes galegos asentados en Madrid que realizaban a revista *LOIA* (Antón Patiño, Manolo Rivas ou os irmáns Xosé Manuel e Lois Pereiro). A relación entre Patiño, Lamas e Rompente materializábase en deseños ou escenografías para os seus espectáculos *neodadá* (Patiño 1997, 11), como o mural que realizaron con Ánxel Huete e Guillermo Monroy, artistas cos que fundarían Atlántica pouco despois.

Atlántica xorde en Baiona, en agosto de 1980, co apoio do coleccionista Román Pereiro. “Atlántica 80”, explica María Luisa Sobrino, “quixo ser unha mostra colectiva, independente e con capacidade de convocatoria para dar a coñecer as máis recentes actividades da pintura, escultura e arquitectura en Galicia” (Sobrino 1981, 248). O grupo organizou exposicións no Centro Cultural de Vigo (*Atlántica. O feito plástico*, 1981), no Centro Cultural de la Villa de Madrid (*Atlántica*, 1981), no Castelo de Salvaterra do Miño (*Atlántica*, 1982) e no Pazo de Xelmírez de Santiago de



Menchu Lamas: *Rotación*, 1996. Colección CGAC

Compostela, onde en 1983 se presenta a última mostra. Aínda que Atlántica supuxo un cambio de paradigma na arte galega, reflectindo o impacto local das tendencias neoexpresionistas que se estaban dando no contexto español e estranxeiro, a súa aparición coincide cunha política cultural, asociada ao proceso de transición democrática, que tentaba romper coa arte política e as manifestacións conceptuais inmediatamente anteriores (Marzo e Mayayo 2015, 465). Nesta tendencia inscribíense tamén as exposicións madrileñas 1980 (Galería Juana Mordó, Madrid, 1979) e *Madrid DF* (Museo Municipal de Madrid, 1980).

A partir de Atlántica, o traballo de Menchu Lamas obtén unha importante visibilidade. Inscríbese, como explica Javier Maderuelo, “neste contexto de apoio aos artistas novos e á arte emerxente das nacionalidades do entón incipiente Estado democrático, cuxa pretensión era fomentar a expresión das particularidades específicas de cada nacionalidade” (Maderuelo 1995). En 1982 presenta a súa primeira exposición individual na madrileña Galería Buades, lugar de encontro da nova figuración madrileña, e participa en *26 Pintores 13 críticos, II Salón de los 16, Bienal Nacional de Artes Plásticas, Cinco nombres de mujer*, sobre a arte española do momento. En 1984 presenta na galería Gabriele Von Loeper, en Hamburgo, a súa primeira exposición no estranxeiro, á que se suman durante os oitenta a súa participación no pavillón español da XVIII Bienal de São Paulo, a exposición *Five Spanish Artists* no Artists Space de Nova York, ou

no ciclo de exposicións *Currents*, no Institute of Contemporary Art de Boston, xunto con artistas como Leon Golub ou Sigmar Polke.

A obra de Menchu Lamas evolucionou desde un cromatismo vivo e os motivos de corte primitivista dos primeiros anos oitenta cara a unha síntese cada vez maior das formas e un crecente protagonismo das superposicións e a xeometría (Pardo 2002, 137). A pesar da clara evolución que se percibe no seu traballo desde o punto de vista do contido, ao longo da súa traxectoria mantéñense certos elementos formais, como os grandes formatos —a artista refírese aos seus lenzos como espazos habitados e á súa forma de pintar como unha especie de danza na que todo o corpo se implica na creación da obra— e o diálogo entre a figura e o fondo. A complexidade da súa pintura deriva, ademais, do resultado das superposicións de motivos e das diversas capas, acumulacións que Patiño chama *a estratexia do palimpsesto* e Simón Marchán Fiz, a partir de Deleuze, *estratexias rizomáticas*, debido a que a composición se articula en estratos non homoxéneos entre os que se establecen múltiples relacións (Marchán Fiz 1997, 15).

Agar Ledo Arias

Rotación, 1996

A obra *Rotación* (1996) pertence a unha serie de traballos elaborados por Menchu Lamas na segunda metade dos anos noventa, tras un período reduccionista iniciado no ano 1987, cando os motivos se van aproximando a arquetipos de inspiración pop mentres os fondos comezan a introducir a retícula. É nese momento cando recupera as formas orgánicas —a modo de sombras, reducidas ao esencial— en diálogo coa xeometría, cuadrículas e formas circulares que na segunda metade da década se converterán nunha presenza constante adquirindo un carácter máis simbólico. Afástanse xa do naturalismo dos círculos-lúa do período anterior (Marchán Fiz 1997, 14).

Rotación é unha composición que fala do uso da imaxe especular que se repite no traballo de Lamas desde as súas orixes. Sobre un fondo reticular superpóñense dúas figuras circulares, formadas polos seus respectivos aneis concéntricos, un círculo cruzado extraído dunha sorte de escritura codificada que a artista desenvolvía en fileiras en series anteriores, e a representación, en dous extremos, de ambas as mans. O cadro, como apunta Antón Patiño, lese como un muro de signos (Patiño 1997, 23). Combina a linguaxe xeométrica dos fondos coa organicidade da figuración que se superpón, unha tensión que se manifesta tamén na dualidade entre o positivo e o negativo, a presenza e a ausencia, a fisicidade das xeometrías e a presenza fantasmal da figura (Yau 2006, 57), recursos constantes en traballos anteriores pero que alcanzan agora un alto grao de abstracción. A obra de Lamas foi definida como un laboratorio ou un bestiario de sombras (Castro Flórez 1997, 39), un repertorio que “evoca nalgúns ocasións o carácter dunha estampaxe primitiva onde a imaxe é sometida a un proceso de deterioración, de perda de definición para alcanzar un alto grao de abstracción” (Lamas 1996, 55).

As mans teñen unha presenza regular na obra de Menchu Lamas xa desde os seus primeiros traballos, nos que xogaban un papel de articulación compositiva e espacial pero nos anos noventa comezan

a independizarse da figura matriz e adquiren autonomía (Marchán Fiz 1997, 12). As representacións de mans —como as dos instrumentos musicais, animais, números e letras riscadas que aparecen noutros traballos—, imprímense agora con técnicas como o estarcido, afástanse da pintura directa das etapas anteriores e insisten na abstracción do conxunto. Ademais desa proxección fantasmal e da presenza da retícula, esta peza destaca polo protagonismo das formas circulares, tamén unha constante na obra de Lamas. *Rotación* presentouse na exposición *Itinerarios concéntricos*, celebrada en 1997 na Estación Marítima da Coruña, xunto a pezas como *Círculo blanco* (Círculo branco, 1995), *Código dinámico* (1997) ou *Memoria circular* (1997), articuladas a partir da superposición de círculos de aneis concéntricos, sombras e estampaxes, e á duplicación especular que evoca o dinamismo mecánico e a reproducibilidade que caracteriza a sociedade moderna (Marchán Fiz 1997, 15).

Agar Ledo Arias

JAC LEIRNER

Jac Leirner naceu en São Paulo en 1961, e alí vive e traballa. Graduouse en Artes Visuais na sede paulista da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), onde posteriormente tamén impartiu clases entre 1987 e 1989.

Desde moi pronto os seus traballos foron moi apreciados pola súa maneira de ler o presente a través do obxecto atopado, que colecciona compulsivamente. As súas obras remiten a unha seriación minimalista que é aplicada a un *ready-made*, cargado de cotiandade en clave pop pero lido desde unha estratexia visual máis propiamente conceptual.

As súas primeiras exposicións entre 1987 e 1989 na paulista Galeria Millan inclúen pezas emblemáticas, non só da súa propia

obra senón tamén da arte latinoamericana dos oitenta e noventa, que leva a cabo unha relectura do conceptualismo con claves propias. Así ocorre con *Pulmão* (Pulmón, 1987), unha restra de paquetes de cigarros baleiros, cosidos e reunidos por dous fíos centrais que se despregan como un acordeón ou coa forma dunha hamaca. Non obstante, a serie non se limita á parte externa do paquete: a artista realiza unha total disección separando os seus diversos elementos por pequenos que estes sexan e, logo de agrupalos, convérteos en materia prima doutras obras da serie: desde o papel prateado interior, ao papel transparente exterior, os selos de control de impostos e mesmo a cinta dourada de apertura que racha o celofán. Un pouco máis tarde, en 1993, *Pulmão* sería unha das primeiras obras de arte latinoamericana adquiridas polo MoMA de Nova York. Neses primeiros noventa prodúcese internacionalmente unha revisión e un redimensionamento da arte latinoamericana, e especialmente da escena brasileira, desde as vangardas dos anos vinte ata Cildo Meireles, pasando por Hélio Oiticica e Lygia Clark.

Outro conxunto de pezas emblemáticas, tamén expostas por primeira vez na Galeria Millan en 1987, é o que utiliza billetes de banco de curso legal depreciados e que a artista titula *Os cem* (Os cen) en referencia ao valor nominal de 100 cruzeiros que representan. O contexto destas obras determínano, por unha banda, o final da ditadura militar que gobernara o país desde 1964, e por outra, as sucesivas series de turbulencias económicas, que comezan antes do fin da ditadura e xeran, ata a estabilización en 1994, diversos picos dunha hiperinflación que chega a alcanzar en ocasións o 2.751 % anual.

Nese período prodúcese varios cambios de moeda, do cruzeiro ao cruzado e finalmente ao real. O papel moeda, que perdía valor progresivamente e finalmente se retiraba para ser



Jac Leirner: *Holes*, 1991. Colección CGAC

substituído pola nova moeda, foi coleccionado ou recuperado pola artista para ser utilizado como materia prima e non como un simbólico valor de cambio. Por unha banda, Leirner selecciona aqueles billetes nos que os usuarios escribiron, asinaron, debuxaron ou emborracharon algo, poñéndolles barbas, bigotes, gorros, máis pelo e lentes, case sempre con tinta azul de bolígrafo, aos rostros que aparecen xunto ao valor (*Os cem (travestidos)* [*Os cen (travestidos)*] ou *Os cem (infantis)* [*Os cen (infantis)*], ambas de 1987); pero tamén selecciona aqueles que presentan anomalías comúns como roturas e remendos con cintas adhesivas (*Todos os cem [com remendos]* [*Todos os cen (con remendos)*, 1997]). Agrupándoos por familias en planos de sentido pictórico mediante composicións xeométricas cun forte valor obxectual, crea unha densa tensión abstracta desde a seriación de patróns que impoñen as cores e figuras dos billetes. Doutra banda, os billetes correntes, sen sinais especiais, son utilizados para engrosar feixes tan longos e ondulantes como anacondas que se dispoñen no chan, fixados no seu centro por cables flexibles.

Jac Leirner repite este mesmo patrón dos feixes con forma de serpe con tarxetas brancas ou de cores, como as que se utilizaban a modo de fichas nos arquivos, e con eles intervén espazos (é o caso da obra *Fantasma*, mostrada nas escaleiras do Roseum Centre for Contemporary Art de Malmö en 1991 e no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid no ano 2000, no marco do proxecto *Versiones del sur*).

Santiago Olmo

Holes, 1991

Holes (1991) é unha peza ao tempo sensual e severa. Un traballo que, en certo modo, trata de *xeometrizar* a duración dunha experiencia moi cotiá e, no entanto, excéntrica, incluso intempestiva no que ten de práctica da inutilidade e a insignificancia. *Holes*, non obstante, converte o acto da recolección (sempre azarosa, aínda que estea dirixida por unhas premisas determinadas) nun pequeno monumento, paradigmaticamente elaborado en módulos colectores transparentes de carácter cúbico que remiten, sen dúbida, á práctica minimalista e, á vez, manifestan unha afectividade como en ton menor, onde se trataría de salvar da perda e a entropía a aqueles materiais informes e, a miúdo, inanes que acompañan sen pausa e que organizan a nosa vida máis inmediata. É, tamén, unha sorte de traballo paradigmático de toda a práctica artística de Leirner, caracterizada precisamente pola acumulación, selección e reapropiación de materiais e signos (case sempre efémeros) da esfera da comunicación social: papeis, bolsas de museos e outras institucións, adhesivos, carteis, fotos, mensaxes en *post-it*, logotipos, etc. Materiais que logo serán reformulados formal e esteticamente a través da súa reapropiación dentro do espazo expositivo.

Leirner é, neste senso, unha creadora cuxo traballo se basea no intercambio e nos fluxos de mediación, información e comunicación característicos da era tardomoderna, alí onde os fundamentos e os parámetros de creación de identidades e roles territoriais, sociais e sentimentais adoitan ser tremendamente lábiles, tan poderosos e omniabarcadores como fugaces, fragmentarios, mutables e transitivos.

Se a acumulación ou recolección ante a que a artista nos sitúa trata de elaborar un mapa cognitivo dunha identidade global contemporánea que se caracteriza xustamente pola azarosa e heteróclita acumulación, o desbaratamento ou os residuos, o intercambio e o exceso, resulta entón que esta non pode ser outra que a dun variado e colorido crebacabezas fragmentario, inconstante, poeticamente precario, certamente caprichoso e sen límites. Se, como dixerá Valéry, o máis profundo é a pel, é a pel do tempo, do noso tempo, o que vai elaborando ou depositando Jac Leirner co seu rexistro de restos e detritos de deseño, papeis e marcas co que delimita un territorio simbólico e experimental verdadeiramente recoñecible para todos nós, os seus contemporáneos e semellantes. Trátase dun espazo anamorfo, metaestable (felizmente inestable) constituído por unha iconografía tan estilizada e suxestiva como imparable, ou por unha loxística hipertrofiada e case (tecnolóxica e industrialmente) animada que acaba non só por igualar todas as nosas (dubidosas) experiencias e devires nunha sorte de impersonalidade universal, epitelial, tan histórica como intercambiable, senón tamén por definir en última instancia iso que verdadeiramente somos: consumidores de microexperiencias absolutamente mediados polos chamados fluxos simbólicos do capital e a cultura do presente absoluto do ocio e o espectáculo. E, no entanto, diríamos, a pesar de todo isto, ou no medio de todo isto, que é posible trazar pegadas de acontecementos, seguir rexistros de afectos, sentirse afectados por certos papeis e figuras, cores e cascallos que paga a pena recoller, sen ambición heroica, pero coa seguridade de que esa sorte de materiais pobres e abandonados gardan memoria (infraleve) do que fomos, polo menos transitoriamente, efemeramente; diso que somos, unha amálgama de breves encontros organizados como un produto de mercadotecnia.

Alberto Ruiz de Samaniego

LUZ LIZARAZO

Luz Lizarazo nace en Bogotá (Colombia) en 1966. Fórmase na Universidade dos Andes da capital colombiana entre 1984 e 1988. Posteriormente estuda na École Supérieure des Beaux-Arts de París, onde reside entre 1989 e 1994. En 1999 instálase en Madrid, onde se forma en traballos de xoiaría. Máis adiante, tras regresar a Bogotá en 2008, realizará estudos de cerámica con Fernando Villar, aínda que previamente xa utilizara este material en numerosos traballos.

A súa obra parte da interrogación sobre o corpo e en que medida este constitúe a base da identidade, pero unha identidade construída arredor da anatomía da muller. Para iso recorre a formas alegóricas e simbólicas do feminino relidas en clave de introspección psicolóxica, utilizando asociacións formais entre ideas, materiais e cores: así, por exemplo, o vermello, que remite ao sangue como vehículo e fonte de vida, entre o nacemento-parto e a menstruación, pero tamén conecta coa carne ou cos músculos. O pelo, en coletas e trenzas, aparece en debuxos, pero será en 2006 cando lle dea corpo a unha serie de cabezas escultóricas integramente realizadas con cabelo artificial.

Ao longo dos anos noventa e os primeiros anos da década de



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

2000, a identidade é un dos eixos centrais na renovación plástica latinoamericana. E se a identidade entendida desde unha perspectiva multicultural inaugurou unha liña de revisión histórico-política, o vínculo entre identidade e feminismo non só contribuíu a revalorizar certas temáticas e argumentos de carácter psíquico e social, senón tamén técnicas como o bordado ou a cerámica e materiais como o fio ou os tecidos.

As liñas de traballo que xorden desa converxencia entre identidade e feminismo deben ser entendidas de maneira moi ampla e diversa, polo que atopamos artistas moi diferentes como Priscilla Monge, Marta María Pérez-Bravo, Beth Moysés ou Nazareth Pacheco, e é neste contexto onde se sitúa o traballo de Luz Lizarazo. Na súa obra pódese apreciar un movemento cada vez máis expansivo de dentro cara a fóra. Os traballos dos primeiros 2000, xa realizados en Madrid e colaborando con galerías españolas (Rafael Ortiz, en Sevilla, e despois Magda Bellotti, en Madrid), funcionan como ensaios de introspección, nos que o corpo é unha identidade solitaria, ao redor da cal circulan os sonhos e os desexos, os pesadelos, o tempo.

Desde unha poetización do corpo, dos ósos, da carne, das vísceras, onde a beleza se achega ao sinistro e tenebroso, o seu traballo vai evolucionar cara a territorios máis políticos e sociais. Por exemplo, nas últimas series que realiza en España, *Las joyitas* (As xoíñas), pulseiras e colares con epítetos despectivos cara aos estranxeiros ou diferentes —“sudaca”, “negra”, “mouro”— ou *Xenogamia*, unha serie de peites de carei con debuxos e símbolos indíxenas precolombianos. Ao regresar a Colombia, interérase polas reixas e celosías que encerran as vivendas para protexerse da violencia e realiza cerramentos para espazos públicos en Bogotá dentro do proxecto *Celosías: estéticas de la paranoia* (Celosías: estéticas da paranoia) en 2017. Vinculada formalmente con este proxecto hai que considerar *Jaula blanda* (Gaiola branda, 2016), unha pequena gaiola realizada con cadeas chapadas en ouro, que remite á idea das gaiolas douradas.

***Dibujo, nudo, lágrima*, 2006**

As tres obras da Colección CGAC, dúas obras sobre papel e unha peza de carácter escultórico realizada en tea e cerámica, son de 2006 e pertencen a un momento de transición entre o proxecto *Peinar la piel* (Peitear a pel) e *De tripas corazón* (Das tripas corazón). As tres pezas relaciónanse por tanto entre si, configuran un conxunto articulado e permiten comprender as claves desa conxunción entre identidade, corpo e condición feminina. Así mesmo, cada peza pode funcionar de maneira independente, pero ao poñelas en diálogo aparecen relatos e historias cun alento poético presente en todas as súas series.

A escultura *Dibujo, nudo, lágrima* (Debuxo, nó, bágoa, 2006), a pesar das súas reducidas dimensións, concentra un intenso dramatismo ao presentarse como unha maraña de intestinos de tea sobre os que aparecen rostros e corpos debuxados. Esta peza explícase tamén en relación con outras de máis envergadura como *Estómago* (2006) na que un amasillo de vísceras de aparencia similar está encerrado nunha gran rede vermella tecida con crin de cabalo. A súa seguinte serie, *De tripas corazón*, atravesa o corpo como un espazo de paixóns, con debuxos realizados sobre veludo.

Santiago Olmo

EVA LOOTZ

Eva Lootz nace en Viena (Austria) no ano 1940. Fillá dun historiador da arte, decantará a súa formación nun primeiro momento cara á filosofía para despois estudar música e licenciarse en cinematografía. Chega a España no ano 1968 xunto a Adolfo Schlosser e aséntase en Madrid, onde establecerá a súa residencia. Compaxina a súa produción artística coa docencia, dando clases



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



Eva Lootz: *Zapato*, 2001. Colección CGAC

como profesora de Belas Artes durante oito anos na Universidade de Cuenca. A súa ampla produción interdisciplinar, que se move entre a arte *povera*, a *land art*, o posminimalismo e a arte conceptual, fan de Lootz unha das mulleres artistas que máis enriqueceu a arte nacional nas últimas décadas.

Nas súas primeiras creacións durante os anos setenta desenvolve unha plástica experimental, na que o xogo cos diferentes materiais e o labor procesual carente de subxectividade se converten nas claves da súa obra artística (*Asa fieltro oscuro* [Asa feltro escuro, 1973]; *Bloque blanco* [Bloque branco, 1979] e *Sen título*, 1979). O uso nestas pezas temperás de materiais pouco convencionais procedentes da natureza leva á artista nos seguintes anos a interesarse pola metalurxia, a xeoloxía ou a minería, así como pola incidencia que estas disciplinas teñen na paisaxe e no devir histórico e a súa pegada na linguaxe (*Rama 3*, 1984-2006, e *Canon inverso*, 1987).

A partir dos noventa atopámonos cunha Eva Lootz madura nos seus contidos en cuxa obra vai gañando protagonismo, xunto co interese polos recursos naturais e a súa explotación, a dicotomía entre o obxecto e a linguaxe e, como consecuencia, a reivindicación da muller no mundo da arte: “Propúxenme falar desa actividade enigmática á que nos dedicamos os artistas, refírome ao feito de mostrar [...]. Dese alimento destinado aos ollos quero falar, da relación que garda co nomear, sobre os ángulos cegos da visión e a arte dalgunhas mulleres; pois penso que o mundo das mulleres é algo que está a emerxer nos últimos setenta, cincuenta, vinte anos; anteriormente caía no ángulo cego, no punto cego da visión” (Lootz 2007, 17). A súa produción, que anteriormente pretendía fuxir de calquera discurso narrativo, vaise politizando en favor de causas como a ecoloxía ou o feminismo, cuestionándose cal é o papel social do artista.

Martina Martín Saiz e Lourdes Pardo Seoane

***Zapatitos (vulva)*, 1996**

Das preocupacións de Eva Lootz ao redor da feminidade, o papel da muller, o espazo negativo e a pegada xorden, a partir dos noventa, unha serie de obxectos escultóricos entre os que se atopan *Zapatitos (vulva)* (*Zapatiños [vulva]*, 1996) e *Zapato* (2001). En ambos os casos o uso dese elemento cotián descontextualizado sèrvelle para indagar na capacidade icónica dos obxectos en cuestións tanto formais —contido e continente—, como alegóricas, que convidan a formular as diferenzas entre funcionalidade-estética, obxecto-símbolo, necesidade-desexo. En *Zapatitos (vulva)* a feminidade e sexualización do obxecto híbrido é evidente. Esta representación de partes do corpo ata o momento invisibles tenta subverter a orde do correcto ou normativo e conflúe, en certa medida, coa corrente de arte abxecta que, a mediados dos noventa, xorde cunha nova xeración na que se atopan autores como Kiki Smith ou Robert Gober, no ámbito internacional, e Juan Muñoz ou Juan Luis Moraza, no nacional.

***Zapato*, 2001**

Zapato presenta notables diferencias respecto da obra anterior, xa que se trata dunha peza única, realizada en metal (ferro e chumbo) e a unha escala moito maior que a natural. O ferro e chumbo que o conforman afástannos do doméstico e o feminino para remitir ao consumo de materias primas e recursos naturais, así como á enerxía que ten a capacidade de protexerse —como o zapato protexe o pé— do consumismo e perpetuarse a si mesma. Fronte a ese concepto de enerxía en constante movemento atopamos un zapato de home inmóbil, pesado, ao que a súa monumentalidade lle impide facer aquilo para o que foi ideado: desprazarse. Desde un punto de vista crítico ese zapato

podería suxerir a idea de que a grande escala ou o poder teñen a capacidade de paralizar e inutilizar, aínda que o título da exposición en que se mostrou, na Galería Trinta, en 2005, ten un carácter redentor: *A pesar de todo viajeros...*

Martina Martín Saiz e Lourdes Pardo Seoane

ALICIA MARTÍN

Alicia Martín naceu en Madrid en 1964. Despois de formarse na escola de Belas Artes da Universidade Complutense entre 1985 e 1990, na especialidade de gravado, o seu debut produciuse en varias exposicións colectivas da capital a principios dos noventa. A súa primeira exposición individual tivo lugar na Sala Torrenueva de Zaragoza en 1991. A continuación participou en distintos certames para artistas novos como a X Muestra de Arte Joven (1994), *Germinations IX* (1996) ou o Salón de los XVI, en 1997; unha popular exposición colectiva que se celebraba no Círculo de Bellas Artes cada ano e que, por aquel entón, supoñía unha especie de consagración para as novas xeracións de artistas no ámbito nacional. Dous anos antes, en 1994, Martín presentara a súa primeira exposición individual en Madrid, na Galería Ginkgo.

Os primeiros traballos de Alicia Martín eran, segundo a súa definición, representacións do seu corpo ou de obxectos cotiáns ao seu alcance que podía modificar ou *dislocar* causando certa estranxeza. Xa por entón os libros, nas súas diferentes posibilidades, destacaban entre a súa produción, ata o punto de que terminarían por converterse na imaxe máis identificable do seu traballo: libros cubertos de parafina ou cera, libros convertidos en bosques de alfinetes, libros cuxas páxinas se converteron en cristal, chumbo ou feltro... ata chegar na segunda metade dos noventa á serie das *Bibliotecas* (1995-1997), con instalacións de maior escala de libros seccionados e acaroados á arquitectura que, como escribía a crítica de arte Alicia Murría, “parecen levitar” (Murría 1997, 65). Murría situaba a obra de Martín nun “ámbito contaminado e proteico entre a escultura, a pintura, o gravado, o debuxo, a fotografía ou a instalación, saltando dun medio a outro, mesturándoos sen cortes, aínda que do *corte*”, matizaba, “fíxese case un tema” (Murría 1997, 64).

Alicia Martín pertence a unha xeración, a dos noventa, que, en España, destacou en efecto, pola interdisciplinabilidade das súas linguaxes, aínda que tamén por un espírito comprometido coa realidade social e política. A obra de Martín responde á primeira destas características e poderíase vincular coa doutros autores da súa xeración —por exemplo, Enrique Marty, Mateo Maté, Marina Núñez, Jorge Perianes ou MP e MP Rosado, entre outros— que empregaron esta liberdade para reformular a cuestión do ilusionismo, que na arte española ten profundas raíces que se remontan ao barroco. Respecto á segunda cuestión, a do compromiso, Alicia Murría sinalaba o seguinte: “as *Bibliotecas* e as *Acupunturas sentimentales* [de Martín] colócanse entre algunhas das imaxes máis potentes que se xeraron nos noventa, afastándose radicalmente de boa parte da arte feita por mulleres durante a última década; refírome ás relecturas do que tradicionalmente se entendeu como redutos do feminino ou aos fetiches codificados

desde o mundo masculino en relación coa muller. O seu discurso sitúase nun lugar máis impreciso, onde conta máis a resonancia que o disparo, unha zona de xestos condensados, de elementos intrascendentes con vocación intimista, un certo lugar precario, de abandono, que xera incomodidade” (Murría 1997, 65).

As primeiras obras de Alicia Martín con libros seccionados e acaroados á parede (dentro e fóra da serie das *Bibliotecas*) coexistiron, cando foron mostradas en exposicións como *Germinations* ou o Salón de los XVI (1996 e 1997), con outras pezas ás que aplicaba o mesmo tratamento escultórico do corte ao que se refería Murría; especialmente obxectos domésticos como cadeiras, armarios ou andeis, nos que perseguía crear un mesmo efecto de suspensión, levitación ou ingravidez, á vez que xogaba coa proxección de sombras e manipulaba a perspectiva. A ambigüidade entre o obxecto e a representación foi unha constante neste período da obra da artista, que sempre defendeu que o gravado e o debuxo son as auténticas bases da súa obra, a pesar da incontible vocación expansiva e tridimensional que, certamente, tamén posúe.

Pedro de Llano Neira

Biblioteca IX, 1998

A serie das *Bibliotecas* empeza en 1995, nunha fase temperá da súa carreira. Ao principio con pezas de menor escala, compactas e interactuando sobre todo coas esquinas (como *Biblioteca cóncava* e *Parásitos (Parasitos)*, ambas as dúas de 1996) e un pouco máis adiante implosionando, expandíndose polo espazo arquitectónico, ocupándoo e chegando a transformalo, como



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

sucede na obra *Biblioteca IX*. Nesta serie, os libros simulan entrar e saír do muro, como se se tratase dun truco de maxia. Con todo, o proceso para crear estas obras é moi manual; á artista interésalle a materialidade do obxecto e por iso corta cada un dos volumes e decide coidadosamente o aspecto que lle ofrecerán ao espectador, os detalles que revelarán. É dicir, non pretende ocultar o truco, senón evidenciarlo e crear un contraste entre realidade e ilusión. Por iso o muro é un elemento tan importante da obra como os propios obxectos; o soporte estrutural que os suxeita e que concreta o seu significado. As diagonais que usa con frecuencia nestas obras toman a arquitectura como referencia e buscan salientar a sensación de movemento e dinamismo. *Biblioteca IX* foi mostrada por primeira vez na exposición *Outra mirada*, que tivo lugar no CGAC en 1998 e foi comisariada por Manuel Olveira. *Outra mirada* foi un proxecto singular, orientado ás persoas invidentes e centrado en investigar as posibilidades sensoriais e táctiles da arte, máis alá do puramente visual.

Para a crítica de arte Agar Ledo, este tipo de obras da serie das *Bibliotecas*, que tamén estiveron presentes na exposición de Martín na Galería Trinta de Santiago de Compostela en 1998, “fannos cuestionar a realidade, suxerindo mundos fantasiosos ‘alén’ de infranqueables paredes” (Ledo 1998, 106). Para Alicia Murría a rotura das leis da física implícita nesta serie remite así mesmo a imaxes de “soño, vixilia inquietante ou pesadelo” que, “sen dúbida”, engadía nas páxinas de *Lápiz* e a propósito da súa exposición na Galería Arauna en 2000, “forman parte das obras máis singulares da pasada década no noso país” (Murría 2000, 82).

Respecto da súa motivación á hora de usar repetidamente o libro como forma e tema, a artista declarou: “Interésame polo seu carácter universal [...] e pola súa esencia antropolóxica e ergonómica. É un obxecto que almacena e rexistra tempos e espazos. Testemuña do paso e o pensamento humano, construído para ser manexado e que, dalgunha maneira, lle dá eternidade ao contido” (Martín 2013). Algúns autores viron nas obras con libros de Alicia Martín —especialmente cando estes se acumulan por centos ou milleiros e configuran un obxecto maior, como sucede, por exemplo, na escultura pública *Singularidad* (Singularidade, 2012), situada na Cidade da Cultura de Santiago de Compostela— unha posible referencia á saturación informativa característica das sociedades postindustriais. É interesante, neste sentido, que Martín decidise comezar a traballar con libros —un sofisticado obxecto de coñecemento que é o resultado de séculos de historia e perfeccionamento— xusto cando a era dixital daba comezo, a mediados dos noventa; é dicir, cando os libros viron ameazada a súa existencia pola chegada das novas tecnoloxías. Derivado disto, Martín tamén contempla as súas bibliotecas desordenadas como un xesto cuestionador das categorías establecidas do coñecemento; que normalmente veñen impostas e se recompilan neste tipo de dispositivos, tanto no ámbito doméstico como público.

Co tempo, o uso que Alicia Martín fixo dos libros cambiou e volveuse máis agresivo. A partir de 2000, os libros non só transforman o espazo simbolicamente, senón tamén fisicamente. A súa acción sobre a parede e a arquitectura resulta máis contundente,

case violenta. Nestas obras, como as presentadas na exposición na Galería Arauna en 2000, Martín aproxímase a un artista como Gordon Matta-Clark (Murría 2000, 82). Xunto ás instalacións, Alicia Martín desenvolveu proxectos fotográficos e de vídeo que tamén teñen como protagonistas os libros, como, por exemplo, a animación *Políglotas* (2003), na que unha nube de volumes atravesas as paredes dun labirinto, coma se fosen incorpóreos, acompañados pola banda sonora dun coro de voces en distintos idiomas que se mezclan entre eles, creando unha cacofonía.

Pedro de Llano Neira

SUSAN PHILIPSZ

Susan Philipsz naceu en Glasgow (Reino Unido) en 1965. Entre 1989 e 1993 estudou escultura no Duncan of Jordanstone College of Art en Dundee (Escocia). Máis tarde obtivo o título de Máster en Belas Artes (MFA) na Universidade do Ulster, onde permaneceu entre 1993 e 1994. As súas primeiras exposicións individuais foron en 1995 e 1997 e tiveron lugar na galería Context de Derry (Irlanda do Norte). En 1999 e 2000, Philipsz comezou a expoñer internacionalmente. En 2000 foi convidada a participar coa súa obra *The Internationale* (1999-2000) na Manifesta 3 en Liubliana (Eslovenia), unha bienal de artistas novos que nese período atraía considerable atención. Despois de residir en Belfast (onde dirixiu o espazo alternativo Catalyst Arts) e Dublín, Philipsz mudouse a Berlín —a nova capital europea da arte desde os noventa— a principios da década de 2000 e vive alí desde entón.

Susan Philipsz pertence a unha xeración de artistas posconceptuais que, sen estar necesariamente ligados por vínculos demasiado estreitos ou evidentes, coincidiron na necesidade de acometer unha revisión crítica da herdanza da arte conceptual e das prácticas *site-specific*, dando lugar a unha nova forma de entender a tradición das obras de carácter inmaterial, como as que ela produce. A súa principal achega radica no tipo de experiencia da historia e do contexto que propoñen; máis concreta e específica, con proxectos que, en ocasións, requiren de meditados procesos de investigación ata chegar a un resultado. Philipsz está próxima, neste sentido, de artistas presentes na Colección CGAC tan dispares como Lara Almarcegui, Tacita Dean, Dora García, Felix Gonzalez-Torres, Carme Nogueira ou Karin Sander, entre outros. Ademais, a obra de Philipsz está en diálogo cun conxunto de artistas que reactivaron a arte sonora no século XXI, tanto nun sentido experimental, como expondo conexións coa cultura popular. A exposición *Soundings: A Contemporary Score*, organizada polo MoMA en 2013, onde Philipsz coincidiu con artistas como Luke Fowler, Florian Hecker, Haroon Mirza ou Sergei Tcherepnin, entre outros, é un exemplo diso.

Neste contexto, a obra de Susan Philipsz distínguese por crear instalacións sonoras nas que usa gravacións da súa propia voz, cantando a capela, que resoan coas características físicas, históricas e simbólicas dos lugares nos que se presentan, e que propician unha experiencia profunda e introspectiva no espectador. Unha das súas primeiras obras con son foi *Filter* (Filtro), en 1998,

que consistía en versións de cancións de Nirvana, Marianne Faithfull e Radiohead que podían escoitarse, inadvertidamente, en contornos como unha gasoleira ou un supermercado. Para Philipsz, resulta crucial reparar en que a súa non é unha voz resultado dunha preparación profesional, senón a dunha afeccionada á que lle gusta cantar desde que, sendo nena, formaba parte dun coro nunha igrexa da súa cidade. Na súa opinión, “calquera pode identificarse coa voz humana. Penso que escoitar unha voz en solitario, sen acompañamento, especialmente se se trata dunha que non foi adestrada [...] pode despertar recordos e asociacións realmente poderosos” (Corner 2010).

Estes recordos aos que se refire a artista remiten aos temas centrais da exposición individual que presentou no CGAC en 2007 —*There is Nothing Left Here*— e seguen tendo unha gran presenza na súa obra: o dó, a melancolía e a perda. Cuestións que abordan o problema da representación e da relación entre o presente e o ausente (o real e o ficticio), desde o punto de vista dunha certa *espectralidade*, que aparece, pola súa vez, como a forma que adopta o inmaterial no seu traballo. Esta espectralidade pode referirse tanto a emocións persoais e íntimas (a tristeza, a nostalgia, o desamor), como a cuestións sociais (os efectos da guerra, o fin da utopía), aínda que frecuentemente se constitúe como unha amálgama entre ambas. No catálogo da súa exposición no CGAC, o crítico Peio Aguirre facía unha lectura *derridiana* destas obras e referíase a elas como voces “femininas”, “maternais” ou “espectrais”, “sons do pasado que reaparecen unha e outra vez [...] e que na ausencia/presenza do corpo nos remiten a memorias, recordos, pero tamén a espíritos, pantasmas e espectros” (Aguirre 2007, 124).

“Figuras literarias da descorporeidade e a transfiguración”, dicía, que, en certo xeito, poderíamos contemplar ou escoitar tamén como unha especie de monumentos inmateriais.

Pedro de Llano Neira

***Something Better Change*, 2006**

A artista escocesa Susan Philipsz traballa principalmente co son, o cinema e a *performance*. A súa obra desenvólvese ao redor do intento de establecer un momento de ruptura na vida diaria, un interludio repentino de introspección. Para tal fin, a miúdo constrúe un espazo temporal de intimidade dentro dun contexto público como unha galería ou un supermercado, e utiliza para iso o son como método eficaz de conmoer o oínte. A melancolía da canción, a voz espida de Philipsz, o modo en que canta, coma se fose para si mesma, e a maneira de facer unha pausa antes de seguir cantando crean de inmediato un forte sentimento de introspección e intimidade. A cativadora atracción das *performances* cantadas de Philipsz ten moito que ver co grao ata o que a artista é capaz de expoñerse a si mesma, física e mentalmente, a través do acto de cantar sen acompañamento e deixando a posibilidade de que se produza o fallo. Con todo, Philipsz traballa conscientemente coas propiedades do tempo e do espazo. A súa obra foi deseñada para intensificar a conciencia do espectador ou oínte dun mesmo, así como do que o rodea.

O grupo The Stranglers incluíu a canción “Something Better Change” no seu álbum *No More Heroes* en 1977. Esta canción é un manifesto antiburgués que trata sobre o rexeitamento do punk e a *new wave* por parte da maioría do público daquela época. A



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

principal característica da versión de Susan Philipsz do éxito dos anos setenta é o coro que se repite hipnoticamente: “I said something better change”, o que aumenta a súa duración ata un grao practicamente insoportable. Philipsz canta a capela, acompañada unicamente polo artista islandés Egill Saebjörnsson á guitarra. Dada a monotonía da inacabable repetición dunha única liña, o ton orixinariamente desafiante da canción adquire un carácter case de abatemento, coma se se aceptase que, en realidade, nada vai cambiar xamais. A instalación na que está integrada esta gravación crea, con todo, unha vez máis unha atmosfera expectante: un micrófono situado no centro dunha sala, que doutro xeito estaría baleira, iluminado por un foco, coma se esperase o regreso da artista para volver cantar a canción cunha forza e enerxía renovadas. Ou tamén, ofrecéndolle ao visitante ocupar esa posición e provocar o cambio nese preciso momento e lugar.

Ellen Blumenstein

BIBLIOGRAFÍA

AFONSO, Lúcia. 2009. “Fernanda Fragateiro: *Casa com pátio* (1997-98)”. Fernandes, Joao e Ulrich Loock, eds. *Serralves 2009. The Collection* [cat. exp.]. O Porto: 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 e Giel VandeCaveye, eds. 2009. *Dara Birnbaum. The Dark Matter of Media Light* [cat. exp.]. Gante, Oporto, Nova York: SMAK Museum, Serralves e 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: VV. AA. *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 novembro, Londres. En liña: <<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 outubro de 2003, Lisboa e O Porto, p. 14.

DÁVILA, Mela. “Dora García. Read with Golden Fingers (L’Innommable – Samuel Beckett)”, 2010”. Catálogo en liña: <Colección Cal Cego. <https://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 liña: <<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 liña: <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, outubro-novembro 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 maio 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 liña: <<http://nicolamariani.es/2013/05/21/el-libro-me-eligio-a-mi-entrevista-con-alicia-martin/>>.

MARZO, Jorge Luis e 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 de 1986, pp. 130-131.

MURRÍA, Alicia. 1997. “Alicia Martín: objetos transitorios”. *Lápiz*, núm. 132, Madrid, maio de 1997, pp. 64-69.

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

OBRIST, Hans-Ulrich. 1995. “Conversation with Dara Birnbaum, September 1995”. En: Karen Kelly, Barbara Schröder e Giel VandeCaveye, eds. 2009. *Dara Birnbaum. The Dark Matter of Media Light* [cat. exp.]. Gante, O Porto, Nova York: SMAK Museum, Serralves y DelMonico Books-Prestel, pp. 15-24.

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

PATÍÑO, Antón. 1997. “Bio-grafismos. Itinerario creativo. Energía simbólica y signos-raíz en Menchu Lamas”. En: VV. AA. *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 (xuño-setembro), 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 da Xunta de Galicia

Alberto Núñez Feijóo

Conselleiro de Cultura e Turismo

Román Rodríguez González

Secretario xeral técnico

Manuel Vila López

Director xeral de Políticas Culturais

Anxo M. Lorenzo Suárez

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

Director

Santiago Olmo

Xerente

Marina Álvarez Moreira

EXPOSICIÓN

Comisariado

Equipo de traballo sobre a colección

(Agar Ledo, Pedro de Llano e Santiago Olmo)

Coordinación

Cruz Provecho

Rexistro

Lourdes P. Seoane

Traducións

Servizo de Asesoramento Lingüístico da Secretaría Xeral de Política

Lingüística

Montaxe

Carlos Fernández, David Garabal (CGAC)

Deseño

Cecilia Labella



CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

Ramón del Valle Inclán 2

15703 Santiago de Compostela

cgac@xunta.gal / www.cgac.xunta.gal

aberto de martes a domingo

de 11 a 20 h [luns pechado]



XUNTA
DE GALICIA



Xacobeo 2021

galicia