



GAIÁS
CIDADE DA
CULTURA

OTRAS

Ana García Pan, Emilia Guimeráns,

HISTORIAS

Anne Heyvaert, Tusi Sandoval,

POSIBLES

Blanca Silva, Laura Terré

Exposición
Museo Centro Gaiás
28 May 2024–26 Ene 2025

DOSSIER DE PRENSA



**XUNTA
DE GALICIA**

OTOR

STOR

SIBI

ÍNDICE

Otras historias posibles, por Susana Cendán [4]

Contenido de la exposición:

- Ana García Pan [8]
- Emilia Guimeráns [10]
- Anne Heyvaert [12]
- Tusi Sandoval [14]
- Blanca Silva [16]
- Laura Terré [18]

La comisaria: Susana Cendán [20]

Catálogo y audiovisual [20]

Créditos [21]

Gaiás, Cidade da Cultura [22]

Otras historias posibles

POR SUSANA CENDÁN

Otras historias posibles reúne el trabajo de seis artistas nacidas en la década de los años 50 cuya trayectoria merece la pena revisar y contextualizar para, como expresa el título del proyecto, generar otras historias que completen las ya conocidas.

Exposición

Museo Centro
Gaiás

28 mayo 2024 –
26 enero 2025

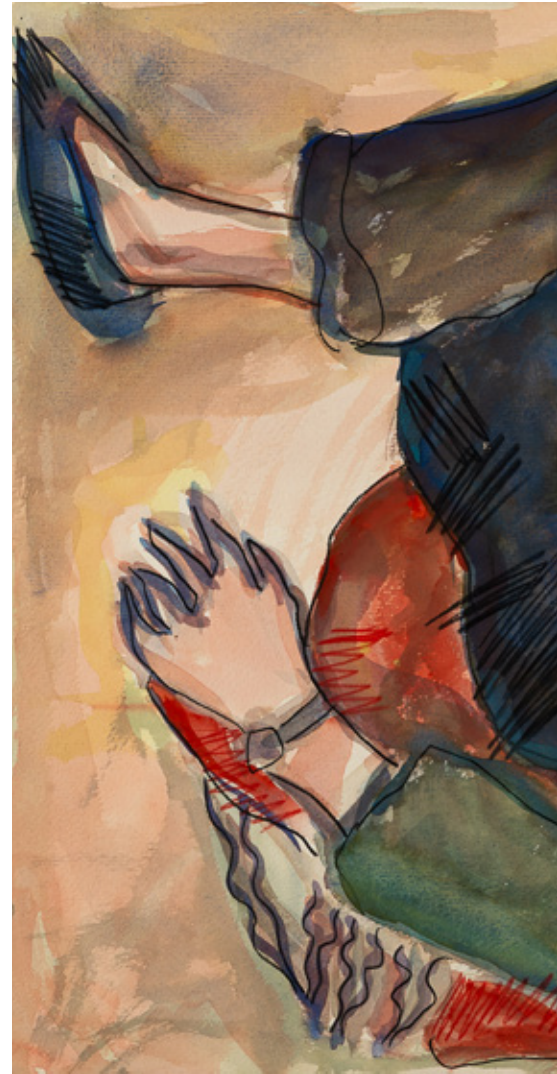
Cidade da Cultura
de Galicia.
Santiago de
Compostela

Desde que se comenzó a fraguar, *Otras historias posibles* ha variado sustancialmente de rumbo. Quizá el cambio más significativo haya sido la reducción de las artistas participantes, motivada fundamentalmente por la necesidad de compartir, de mostrar el potencial que me iba encontrando, así como de argumentar de la manera más rigurosa posible las aportaciones de cada una de ellas. Ninguna de las seis artistas que forman parte del proyecto ha disfrutado de una exposición monográfica en condiciones que legitime su trayectoria. De ahí que, a pesar de que algunas etapas de sus recorridos artísticos no se muestran en la exposición, hayamos seleccionado un abanico de obras lo suficientemente amplio y representativo para que la apreciación de sus trayectorias compense la parcialidad de los relatos.

Hemos tratado de evitar caer en la trampa de los listados insignificantes a los que han sido condenadas muchas mujeres artistas, impidiendo su legitimación en el

espacio que les corresponde. Un lugar que no ha sido allanado por esta exposición, sino por su dedicación y talento, por los críticos y críticas, escritores y escritoras, que han valorado su trabajo poniéndole voz a sus esfuerzos, construyendo narrativas desde la honestidad; y también por las instituciones, tanto públicas como privadas, que les han ofrecido un altavoz para expresarse y/o mostrarse.

Somos conscientes de las suspicacias que puede despertar una exposición protagonizada exclusivamente por mujeres —incluso entre las propias artistas participantes— y caer en lo que la profesora María Luisa Sobrino describía, a principios de la década de los 90, como «feminalias indiscriminadas»¹. La experiencia nos ha enseñado que, añadir mujeres sin más a los discursos artísticos, sirve de poco si no se «interpreta y cuestiona todo el aparato histórico-artístico que se las ingenió para 'ponerlas en su lugar', es decir,





Creemos que continúa siendo necesario apostar por el reconocimiento público de ciertas mujeres artistas cuyo trabajo merece mostrarse desde perspectivas que complementen los análisis que sobre ellas se han vertido en catálogos, prensa y crítica en general

←

Autorretrato en la pensión.
Laura Terré

mostrar las estructuras y operaciones que tienden a marginar determinados tipos de producción artística y a centralizar otros»². Sin embargo, y en sintonía con el pensamiento de Linda Nochlin, creemos que continúa siendo necesario apostar por el reconocimiento público de ciertas mujeres artistas cuyo trabajo merece ser mostrado desde perspectivas que complementen los análisis que sobre ellas se han vertido en catálogos, prensa y crítica en general.

La realidad de mi carrera universitaria ha sido no estudiar a una sola mujer. En la dirección de museos, patronatos, comisiones, jurados y premios los hombres suelen ser mayoría, lo mismo que en la gestación de muchos proyectos curatoriales, particularmente en la década de los 80 y 90, momento en el que comienzan a despuntar y a consolidar sus discursos las artistas que articulan este proyecto. Como señala mi admirada Susana Blas, «aunque en este país somos

más de la mitad de la población, hombres y mujeres competimos con cargas diferentes. Jugamos la misma partida, pero no con las mismas cartas»³.

Cuando Linda Nochlin plantea, en el año 1971, la irreverente pregunta *¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*, está apelando a la perpetuación de ciertas estructuras sociales y educativas que legitiman una visión del mundo parcial y liderada por genios masculinos. No sé si Nochlin podría llegar a imaginar que, en pleno siglo XXI, las narraciones androcéntricas y hegemónicas continúan siendo predominantes en las escuelas, institutos y buena parte de las universidades de nuestro país, transmitiéndose de generación en generación.

Un ejemplo cercano y abrumador lo encuentro en el libro de Ciencias Sociales⁴ de mi hijo, incluido en la trayectoria curricular de 6º de Primaria del curso

¹ Sobrino, M. L. *Muller, feminismo e artes plásticas*, en II Bienal de Artistas Galegas. Cat. exp., (Vigo, Alecrín, Concello de Vigo, Antigo Edificio do Banco de España): 15-18.

² Nochlin, L. *Mujeres artistas*. Ensayos de Linda Nochlin. (Alianza Forma, 2022): 338.

³ Blas, S. et al. *Cultura 18: Arte y feminismo*. Radio 3, Museo Nacional del Prado, Madrid. (19 de abril de 2008). <https://www.museodelprado.es/video/cultura18-arte-y-feminismo/7d6aaaff-d449-4a17-98ec-6bc3ac4d4613>

⁴ Chamero, J.L., Faerna, J.M., Núñez, M. L., y Pena Sanjurjo, H., eds. *Ciencias Sociais 6ª Primaria*, (Madrid: Anaya, 2015): 110-111.

pasado (2022-2023). En el capítulo dedicado al arte y la cultura en los siglos XX y XXI, sus autores asocian la arquitectura, la escultura, la pintura, el arte contemporáneo, la literatura, la música y el cine a catorce nombres masculinos: José Luis Sert, Rafael Moneo, Pablo Gargallo, Alberto, Eduardo Chillida, Pablo Picasso, Joan Miró, Salvador Dalí, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Manuel de Falla y Luis Buñuel. Ni una sola mujer. Lo más extraordinario es que se continúe pensando que este tipo de «sesgos» han sido superados.

Los recorridos curriculares adoctrinan a nuestros hijos e hijas en la existencia de verdades absolutas basadas en la prevalencia de la genialidad masculina. Así, sin referentes que visibilicen que el entendimiento de lo universal también es femenino, un cambio de mentalidad resulta imposible. Los estereotipos no se perpetúan sin alimento. Y en este caso, el postre resulta ser un silencio atronador, bendecido por la oficialidad, por un sistema educativo insensible a las consecuencias de minimizar las aportaciones de las mujeres en la esfera creativa (y en otros ámbitos), condenándolas a la ocultación y el anonimato en pleno siglo XXI. Lo paradójico de semejante circunstancia no es la inexistencia de análisis históricos con perspectiva de género, existen desde hace mucho tiempo, sino que los encargados de implementarlos no los tengan en consideración.

A la literatura histórica le continúa fascinando la mitología sobre «grandes artistas» y sus logros. La palabra «grande» se configura como un calificativo que no debemos menospreciar, pues no sólo se ha instalado en los títulos de enciclopedias, monografías o manuales de historia del



Sin referentes que visibilicen que el entendimiento de lo universal también es femenino, un cambio de mentalidad resulta imposible. Los estereotipos no se perpetúan sin alimento

arte, sino en el subconsciente colectivo. No obstante, como señala Nochlin, «en cuanto dejamos atrás el mundo de los cuentos de hadas y de las profecías autocumplidas y echamos una mirada imparcial sobre situaciones reales, comprobamos que el arte no es una actividad libre y autónoma de un individuo superdotado, sino que sucede en una situación social, mediada por situaciones específicas y definibles, ya sean académicas, artísticas, sistemas de mecenazgo, etc.»⁵.

La historia que nos apetece contar en este proyecto pasa por mostrar realidades que han permanecido ocultas, por proponer significados desconocidos sobre artistas reales y extraordinarias; artistas que aman, paren, sufren, enferman, crían, cocinan, limpian, forman parte de proyectos expositivos, tocan instrumentos

↑
Antídotos.
Emilia Guimeráns

La historia que nos apetece contar en este proyecto pasa por mostrar realidades que han permanecido ocultas, por proponer significados desconocidos sobre artistas reales y extraordinarias



↑
Jardín de Cactus,
Ana García Pan

musicales, investigan, escriben y leen poesía, esculpen, dibujan, pintan, graban, experimentan y, en definitiva, crean. Para proporcionar una visión integral de sus respectivas historias, hemos tenido en cuenta aspectos que abarcan lo cotidiano, lo privado, lo que comúnmente se suele silenciar.

En las monografías o exposiciones retrospectivas sobre «grandes artistas» no se acostumbra a mencionar aquellas circunstancias cotidianas y condiciones materiales de producción que facilitaron la construcción del genio. En *¿Quién le hacía la cena a Adam Smith?* Una historia de las mujeres y la economía, la economista sueca Katrine Marçal⁶ aborda la historia de la economía desde una perspectiva feminista, destapando con gran ironía la amnesia de uno de sus principales

teóricos, Adam Smith, quien según Marçal, se olvidó de valorar en sus influyentes escritos el trabajo doméstico —invisible y no remunerado— realizado por su propia madre, el cual le aseguró el bienestar óptimo para concebir los cimientos del capitalismo moderno.

Katrine Marçal no sólo cuestiona al hombre económico, sino que propone una concepción más amplia e integradora de lo humano ajustada a las realidades actuales, desmontando los modelos tradicionales de pensamiento que no toman en consideración el trabajo doméstico y los cuidados, desarrollado mayoritariamente por mujeres, por improductivo, a pesar de que su existencia ha permitido a no pocos alcanzar la genialidad.

Ana García Pan, Emilia Guimeráns, Anne Heyvaert, Tusi Sandoval, Blanca Silva y Laura Terré no forman parte de un todo generacional, sus propuestas son estéticamente dispares, algunas tienen estudios académicos y otras no, y el hecho de haber nacido en la década de los 50 no constituye ningún intento de unificar la diversidad de obras que se muestran. Es cierto que casi todas ellas comienzan a despuntar en los años 80, algunas como Ana García Pan y Anne Heyvaert, incluso antes, a finales de los 70. Sin embargo, la imagen que nos ha llegado de aquellos años y que, en cierta manera, sigue monopolizando el discurso museístico e historiográfico en Galicia, es el de una generación de pintores, fundamentalmente masculinos, cuyos recorridos a pesar de haberse cruzado en momentos puntuales con los de nuestras artistas, apenas generaron corrientes de interacción, integración o empatía.

En definitiva, más allá de ofrecer un listado de mujeres artistas basado en la recuperación de nombres, la exposición se presenta como una guía que complementa lo ya conocido, en un entramado social, político y artístico no siempre favorable, los años 80. Pero lo que de verdad nos ha motivado en la concepción de este proyecto es, sobre todo, CELEBRAR. Festejar, mostrar y compartir el talento de un grupo de artistas capaces de crear una obra personal, compleja y diversa, tanto formal como conceptualmente, y situarla en el lugar que le corresponde.

⁵ Nochlin (2022): 58.

⁶ Marçal, K. *¿Quién le hacía la cena a Adam Smith? Una historia de las mujeres y la economía*. Traducido por Elda García-Posada Gómez, (Barcelona: Debate, 2016): 28.

Contenido de la exposición

La exposición se compone de una selección de 111 piezas (pinturas, esculturas, xilografías, catálogos y revistas) de 6 artistas nacidas en la década de los 50 del pasado siglo XX, todas ellas vinculadas a Galicia por su trayectoria vital o profesional: Ana García Pan, Emilia Guimeráns, Anne Heyvaert, Tusi Sandoval, Blanca Silva y Laura Terré.

El diseño del espacio expositivo otorga a cada una de ellas un lugar propio donde las obras se complementan, además, con una serie de entrevistas en vídeo/audio en las que ellas mismas dan voz a su relato.

ANA GARCÍA PAN

(A CORUÑA, 1951)

El color domina la obra de la coruñesa Ana García Pan. En algunas piezas, las formas son deliberadamente inexactas y el color se transforma en el protagonista absoluto. Incluso en las pinturas en las que hay figuras, el tratamiento del color es cuidado y determinante. Viven en sus composiciones personajes recurrentes, como el gato, que se manifiesta una y otra vez. Pese a todo, cada obra constituye una sorpresa técnica y conceptual. Basta con observar las más *macarras*, acrílicos que recuerdan a collages, pinturas que remiten al mundo del cómic y que corroboran la gran investigación pictórica de Ana.

La palabra «ingenuo» abunda en los textos que se han escrito sobre ella. Un calificativo para nada inocente, ya que tradicionalmente lo *naif*, lo ingenuo, se solía identificar con un tipo de arte intuitivo, de escaso nivel intelectual, incluso trivial, que cultivaban sobre todo las mujeres.

Sin embargo, la heterogeneidad de estilos de Ana García Pan en sus series pictóricas deja entrever que la espontaneidad es un recurso aparente, premeditado e irónico. Su valía no reside en la equiparación recurrente con la pintura de «grandes maestros» como Paul Klee, sino en saber



Autoretrato.
Ana García Pan



Macarra Playero
Ana García Pan



reinterpretar los recursos que el contexto de su tiempo le ofrecía, labrándose una trayectoria contracorriente, irónica, rica en matices formales y contenidos subliminales.

Las «Naturalezas Muertas»

Protagonizadas por cactus con forma de tuberías de las que emergen elementos que simulan flores, manos y otras formas imprecisas, las *Naturalezas Muertas* (1990) constituyen, según la artista, un homenaje a la pintura metafísica de Giorgio Chirico, y, como en ella, encontramos espacios trufados de símbolos que parecen surgir del subconsciente.

Ana García Pan fantasea con la idea de «cactus reprimidos», atrapados en el interior de tuberías que impiden su crecimiento. Imágenes que recuerdan a la vez la resistencia de una planta que se recubre de espinas para protegerse, sobrevive en los ecosistemas más adversos y, en determinados momentos, es capaz de exhibir unas flores exuberantes que sorprenden por su belleza.

La serie representa también una reinterpretación particular y contemporánea del bodegón, un género tradicionalmente menor impuesto a las mujeres artistas que, por diversas restricciones académicas —la imposibilidad de copiar desnudos del natural— y sociales, competían en desventaja con sus colegas masculinos en la pintura de cuadros mitológicos, religiosos e históricos, que eran los que permitían adquirir visibilidad, prestigio y encargos de los principales estamentos sociales y religiosos.

Antes de realizar estudios de Bellas Artes en Valencia y Madrid, Ana García Pan se forma en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de A Coruña. Se licencia en Bellas Artes en 1983. A finales de los 80 inicia su trabajo como docente en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia e ya en 2003 se doctora en Bellas Artes, con una tesis sobre la revista *La Esfera* y el panorama artístico español entre 1917 y 1920. Desde ese momento, imparte docencia en el entorno universitario, en materias ligadas al Departamento de Dibujo.

La decisión de estudiar Bellas Artes no fue bien recibida por una parte de su entorno familiar —con excepción de su madre, que siempre la apoyó—, muy conservadora y anclada en la idea estereotipada del artista como un ser bohemio abocado a una vida de penurias.

El hecho de fijar su residencia en Valencia explica en parte su escaso conocimiento en Galicia, a pesar de haber sido una de las creadoras del Grupo Orzán en A Coruña, junto con Correa Corredoira y Pedro Muíño, entre otros, o de haber participado en varias Muestras Unión Fenosa y otras exposiciones y publicaciones colectivas entre finales de los 70 y en la década de los 80, donde suele aparecer como una artista gallega que trabaja fuera de Galicia.

Un hecho que resulta paradójico en la medida en que Galicia está incrustada en la memoria de García Pan, en sus conversaciones, preocupaciones y objetivos vitales. Galicia es un estímulo que alimenta muchas de sus motivaciones.

En su extenso itinerario expositivo, participa en muestras colectivas que la llevan hasta Estados Unidos y América del Sur, y su obra llega a presentarse en varias ediciones de la feria internacional de arte contemporáneo ARCO. A lo largo de su trayectoria obtiene becas y premios de instituciones como la Fundación Barrié de la Maza o el Ministerio de Cultura. Entre sus exposiciones individuales, podemos citar las celebradas en Madrid, Valencia, Alicante, A Coruña o Vigo.

La obra de Ana García Pan forma parte de las colecciones de los museos de arte contemporáneo de Vilafamés y de Elche, de las fundaciones Barrié de la Maza y Martínez Guerricabeitia, de los ayuntamientos de Alfafar y Vigo, de la Caja de Ahorros de Valencia y de la Colección Unión Fenosa de A Coruña, entre otras.

EMILIA GUIMERÁNS

(VIGO, 1958)

La formación artística de Emilia transita entre la experiencia profesional compartida con Miguel Vázquez, referente fundamental en el desarrollo de la cerámica artística en Galicia, instituciones nacionales, como la Escuela de Cerámica La Bisbal en Girona, e internacionales, como el European Ceramic World Centre, un prestigioso centro localizado en una antigua tintorería y curtiduría en Oisterwijk (Países Bajos) que lleva más de medio siglo formando a artistas, diseñadores y arquitectos de todo el mundo. Una trayectoria formativa que dista mucho del autodidactismo con el que ella misma suele definirse, pues está sólidamente asentada en procesos de investigación y experimentación continuada, como se podrá apreciar en la exigencia y diversidad de los proyectos presentes en esta exposición.

Los primeros trabajos de Emilia Guimeráns en el campo de la cerámica son utilitarios (botones, adornos), para pasar luego a experimentar y trabajar el barro explorando todas sus capacidades formales y expresivas.

La experimentación continua con el material la lleva a crear piezas visual y conceptualmente muy diversas, desde lo abstracto hasta lo figurativo. Las esculturas más recientes, casi surrealistas, cuentan con motivos antropomórficos, mientras que otros proyectos más antiguos se forman a partir de módulos pigmentados que encajan entre ellos como muñecas rusas.

Influida por los paisajes gallegos y por su vínculo con la naturaleza, Emilia construye flores, plantas y montañas. Cada decisión vital supone para ella un punto de inflexión y, en este sentido, son especialmente significativas para su creación las estancias en el extranjero, en los Países Bajos o en Japón. Entre sus referentes, ocupan un lugar destacado artistas como Elena Colmeiro (Silleda, 1932-2021) o Xavier Toubes (A Coruña, 1947), que influyeron en su crecimiento como artista.



Emilia Guimeráns comienza a mostrar sus trabajos a finales de los 80, pero es en los 90 cuando empieza a exhibirse de manera frecuente en exposiciones y festivales estatales e internacionales, como el International Ceramics Festival de Japón, en el que ha participado en varias ocasiones. Ella misma describe estos inicios como emocionantes y difíciles, pues «había que meterle mucha energía. Vas tocando puertas y en algunas te dicen que sí, en otras no. Es una búsqueda para encontrar ese sitio en el que interese tu trabajo». Para entender estas palabras es preciso enmarcar el lugar que ocupaba la cerámica en el contexto de la época, su percepción como una práctica artística menor, cuyo ámbito estaba limitado a circuitos específicos al margen de las instituciones artísticas, tanto públicas como privadas. «Hay gente que piensa que la cerámica se queda en el botijo y el juego de café, pero el material cerámico tiene la misma validez que la madera o la piedra», afirma.

Uno de los investigadores pioneros en el campo de la escultura cerámica



↑

Tubarros.
Emilia Guimeráns

contemporánea en Galicia, Antonio Garrido Moreno, cita a Emilia Guimeráns, tanto en sus publicaciones académicas como en sus proyectos expositivos, centrados en demostrar la versatilidad de la cerámica, como parte de un grupo heterogéneo de artistas de los 80 entre los que se encontraban Miquel Vázquez, Soledad Penalta, Xoán Anleo, Rosalía Pazo, María Xosé Díaz o Caxigueiro. Garrido señala la dificultad de posicionarse en el ámbito de la cerámica artística en una década en la cual la prensa especializada, el coleccionismo y las instituciones focalizaban su atención en una pintura de dimensiones colosales que alimentaba el mito del genio y de la individualidad.

De sus exposiciones individuales destacan las producidas en los años 90 en la Galería Sargadelos, en las sedes de Vigo, Santiago de Compostela y Madrid. Más tarde, presenta su obra en galerías nacionales, pero también en espacios artísticos de Japón y Países Bajos. Sobre las muestras colectivas, la obra de Emilia Guimeráns se exhibe desde sus inicios en Galicia, en el resto de España y a nivel internacional.

Emilia Guimeráns combina también su labor docente con la práctica artística. Desde 1986, además de exponer su obra con frecuencia, imparte clases y talleres de cerámica en diferentes ámbitos. Es miembro de la Academia Internacional de Cerámica (AIC) desde 2008 y en 2012 abre Tinglao, su estudio en la ciudad de Vigo, un espacio abierto a creadoras y creadores interesados en investigar el potencial del material cerámico.

Doméstico (2009)

«El proceso de construcción de *Doméstico*, consistió en meterme en el mundo de petrificar. Petrificar prendas. Todas ellas tienen una historia detrás: los calzoncillos de alguien que convivía contigo o las sábanas que ya se usaron y formaron parte de una historia... Una bufanda que usaba mucho mi madre... todas las piezas tienen una historia detrás que es importante para mí». En esta serie, Guimeráns introduce retazos autobiográficos en prendas con memoria para ensalzar pequeños rituales cotidianos —tender la ropa— realizados comúnmente por mujeres anónimas cuyo trabajo suele ser silenciado.

Antídotos (2015)

Con sus delicadas patitas sosteniendo el peso de sus enormes cabezas, estos nuevos personajes creados por Guimeráns constituyen remedios para afrontar cualquier tipo de crisis. Así argumenta la artista la presencia de estas simbólicas figuras que parecen extraídas de un relato fantástico, dispuestas a entrar en nuestras vidas y hacerlas un poco más luminosas.

A medio camino entre lo orgánico y lo vegetal, la serie constituyó un nuevo reto en la trayectoria de Emilia Guimeráns, utilizando el torno como una herramienta escultórica.

ANNE HEYVAERT

(MEMPHIS, 1959)

De Estados Unidos a Galicia, pasando por Bélgica, Luxemburgo y Francia. La biografía viajera de Anne Heyvaert explica, en cierto modo, las problemáticas que introduce en sus obras. En sus pinturas aparecen cajas de cartón, papeles en blanco, notas, mapas, objetos variados, espacios arquitectónicos indefinidos y materiales de embalaje. En ocasiones, su trabajo minucioso juega con la idea del caleidoscopio, refleja papeles que se doblan y se desdoblan, que se pliegan y se despliegan. Cuestionando sus propias representaciones, pinta mapas sobre mapas y experimenta con múltiples soportes y matrices. Y lo hace empleando técnicas tan tradicionales como el óleo o el lápiz, pero también acercándose a los medios digitales.

El contacto precoz con las artes gráficas, a través del taller de serigrafía artesanal que regentaba su madre, Jacqueline Jeannot, en Niza, y en el que Anne colaboraba como observadora y ayudante, es fundamental para el desarrollo de su obra. Del mismo modo, los intereses de su padre, René —enmarcados en la arquitectura Povera y el arte Mínimal—, influyeron en su atención a los materiales y a las formas geométricas.

Anne Heyvaert es artista, investigadora y, desde el año 2000, profesora en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidade de Vigo). Es integrante del grupo de investigación *dx5 digital & art_research* y su obra, que forma parte de colecciones artísticas en todo el mundo, se presenta en exposiciones individuales y colectivas, tanto a nivel nacional como internacional, gozando de una reputación que ha conseguido traspasar fronteras, especialmente en el ámbito de la gráfica contemporánea.

Sin emgargo, la artista no disfrutó del mismo reconocimiento en Galicia. Factores como la tradicional consideración de la gráfica como una disciplina menor

dentro de las bellas artes, la percepción peyorativa del realismo pictórico por parte de la tradición moderna, hostil a la representación de las apariencias, y una cierta ceguera cultural, institucional y política vienen a explicar, parcialmente, este olvido.

Si prestamos atención a su producción artística de finales de los 70 y la década de los 80, los grandes protagonistas serán el dibujo y la pintura. Una pintura de factura realista y minuciosa que presta atención a



↑

Mensaje en blanco.
© Anne Heyvaert,
VEGAP, Santiago de
Compostela, 2024



↑

Libros.

© Anne Heyvaert,
VEGAP, Santiago de
Compostela, 2024

los objetos que forman parte de su entorno más cercano: revistas de arte, pinceles en botes de cristal y objetos, algunos de ellos despojándose de sus envoltorios, presentados sobre fondos austeros o en estanterías a modo de altares que singularizan su presencia.

Después de varios años centrándose casi exclusivamente en la pintura, Anne Heyvaert pinta sus primeros mapas al óleo (1999-2009) sobre mapas reales, abriendo su actividad artística al dibujo y las técnicas gráficas. Esta serie continúa alimentando la ficción, aludiendo a lugares relacionados con vivencias de la artista: Países Bajos, Fistera, Santiago de Compostela... del mismo modo que los dibujos de las cajas realizados a mediados de los 90 aludían a las continuas mudanzas de la artista. En el proceso de realización de los mapas observamos una evolución que supera la concepción tradicionalmente plana de la pintura, utilizando recursos característicos de la tradición barroca y, particularmente, del bodegón, como el trampantojo. Los trampantojos de Anne Heyvaert llevan implícito un juego conceptual y muchas

preguntas: ¿qué es la realidad? Quizá, tan solo, una construcción mental.

En 2019, realiza en el Centro Galego de Arte Contemporánea una exposición sobre su padre, en la que revisa su producción arquitectónica y artística. Unos años antes, en 2010, había publicado su tesis de doctorado, en el que reflexiona sobre el arte postal de René. El origen de esta investigación es la larga relación que mantiene con su padre por correspondencia, consecuencia de la separación de su familia.

En este momento concibe también la serie *Mensajes en blanco*. «Igual no fui del todo consciente, pero sí que puede haber una relación entre las tarjetas postales que mi padre nos mandaba cuando éramos pequeñas. Eran objetos realizados en papel, cartón, madera, enviadas directamente sin sobre, sin texto y sin ningún mensaje». De la misma manera, los mensajes en blanco de Anne describen pensamientos sin necesidad de utilizar palabras, desestructurando la monotonía de nuestras vivencias cotidianas.

TUSI SANDOVAL

(PONTEVEDRA, 1954)



Un trozo de piel rota en el suelo. Ese es el punto de partida de la experimentación pictórica de esta artista pontevedresa: la visión de ese material, inerte, «feo y viejo», pero potencialmente artístico. Desde ese momento, confiesa, la pintura se convierte en su verdadera obsesión.

La autora reconoce que las cicatrices que aparecen en sus cuadros son reflejo de sus vivencias. Y es que la pintura de Tusi Sandoval, elaborada con pieles heterogéneas, es pintura tejida. Es una pintura que, a veces, podría denominarse patchwork. Es una pintura que se percibe como un collage. Sus obras se encuentran repletas de uniones toscas, de suturas. Algunas de sus piezas tienen un aspecto orgánico, recuerdan a paisajes desérticos, arduos. Su apariencia es similar a la de un mapa topográfico, al relieve de una montaña. A pesar de lo duro de las puntadas y de lo visualmente áspero, hay algo en estas composiciones que las vuelve delicadas.

En un hermoso texto a propósito de una exposición de Tusi Sandoval en la

desparecida Galería Anexo de Pontevedra, el artista y profesor Juan Fernando de la Iglesia, explica que «Tusi ha sido raptada por la pintura». Pintar es, en palabras de De la Iglesia, sinónimo de tejer, una observación que merece ser contextualizada en el extenso territorio de la historia del arte.

En el siglo XVIII, la creación de las Academias trajo consigo una jerarquización radical de las disciplinas artísticas que, por desgracia, aún resuena. Bordar, ilustrar, trabajar la cerámica o pintar miniaturas se consideraban prácticas menores y apropiadas para las mujeres. La destreza manual y la utilidad las alejaba del esfuerzo intelectual que requerían disciplinas «elevadas» como la pintura, la escultura o la arquitectura.

Será el movimiento feminista el que, en los años 60, tome en consideración las prácticas menores, domésticas y asociadas a la mujer, resaltando su capacidad para «producir significados culturales», independientemente de su valor artesanal.

↑
Kandinsky.
Tusi Sandoval

→
Mujer Cercada.
Tusi Sandoval

A ello se refiere Juan Fernando de la Iglesia al ofrecer una lectura antropológica de la obra de Tusi, estableciendo similitudes entre pintura y tejido, entre la laboriosidad del proceso creativo de cortar, coser, componer y pegar pieles que realiza la artista en cada una de sus pinturas, con las labores anónimas desempeñadas tradicionalmente por mujeres, y que la modernidad ha tratado de excluir de sus discursos.

Tusi Sandoval ha desarrollado una variante particular de la abstracción utilizando pieles, una decisión intrépida y alejada de la metodología convencional de la «pintura pintura», como se puede apreciar en la obra *Kandinsky* (2004), presente en esta muestra, que lleva el nombre del considerado tradicionalmente como padre fundador de la abstracción.

Esta entronización del artista ruso, sin embargo, es cuestionada por algunos estudios y exposiciones a partir de los

años 70, confrontando sus logros con los de artistas como la sueca Hilma af Klint, y llegando a afirmar que las mujeres que hacían colchas [de patchwork] se adelantaron más de un siglo a los desarrollos recientes del arte abstracto.

Ahora bien, en la obra de Tusi Sandoval no todo tiene que ver con la abstracción. Con la misma materia prima, la pontevedresa crea obras figurativas, retratos de pequeño formato en los que surgen personajes tan significativos como Andy Warhol.

La biografía de Tusi define el camino por el que discurre su obra, ya que moldea el material sin un objetivo estipulado previamente. Las costuras que unen los retales de piel hablan de determinadas experiencias dolorosas de la artista, pero hay pinturas llenas de color que sugieren etapas más optimistas y relajadas.

Tusi aprendió a pintar pintando. No le gusta definirse, ni explicar sus obras. Confiesa que no tuvo ninguna influencia en su pintura, «siempre quise ser yo». Tampoco era (es) muy amiga de participar en exposiciones, su obsesión era trabajar, pintar durante horas, a solas, en su estudio. Incluso, durante un tiempo fue reacia a mostrar sus obras, las consideraba demasiado personales. «Mis hijos me animaron a mostrarla», recuerda.

Desde el año 1993, Tusi expone en muestras colectivas e individuales en galerías de Pontevedra, Silleda o Santiago de Compostela. Dedicó mucho tiempo a su trabajo plástico, con el que recibe diferentes reconocimientos en Galicia. Su obra se puede contemplar en las colecciones de la Casa de Europa de Santiago de Compostela, en el Centro Cultural Municipal de Porriño, en el Centro Tecnológico de Automoción de Galicia (CTAG) y en el Centro de Estudios Avanzados de la capital gallega.



BLANCA SILVA

(A CORUÑA, 1951)



La curiosidad es el motor que hace que Blanca Silva empiece a pintar en 1983. Esta artista coruñesa afirma que su pintura es su autobiografía. Las piezas que expone en *Otras historias posibles* ilustran su deriva creativa, desde lo figurativo hasta la exaltación absoluta del color.

Blanca es una artista autodidacta. Sus creaciones iniciales nacen de la necesidad de plasmar sus sueños y emociones, algo que ya hace antes con palabras, con propuestas literarias. La transición desde la literatura a la pintura sucede cuando la primera no le permite reproducir sus ensoñaciones.

La visita a una exposición de Matisse fue uno de los combustibles que la animaría a dar salto a la profesionalización en el mundo del arte. Después de cursar estudios superiores de Educación General Básica en la especialidad de arte y literatura en la Universidad Complutense de Madrid y, desde el autodidactismo y una voluntad férrea

de experimentación, comienza a investigar con pigmentos orgánicos e inorgánicos para elaborar su pintura, «mezclándola con un taladro, para conseguir los colores que aparecían en mis sueños».

Esto sucede en Barcelona, a donde se traslada con sus dos hijos pequeños tras divorciarse. Una etapa que recuerda de manera ilusionante, pues Barcelona supuso un estímulo para que su creatividad comenzara a manifestarse de manera intensa y productiva, alquilando un pequeño estudio que transformó, como ella misma describe «en un taller de alquimia».

La proximidad de la pintura de Blanca Silva con ciertas artistas próximas al surrealismo se manifiesta no tanto en la concepción formal de sus pinturas como en las reflexiones que contienen. El realismo distorsionado que observamos en el *Retrato de María*, pintado en la década de los 80, o en *La ola* (década de los 90) se compone de

↑

La Ola.
Blanca Silva

↗

Africa ante Europa.
Blanca Silva

retazos autobiográficos —el diagnóstico de TEA de su hija María— que la artista hubo de encarar desde la confusión y la incerteza de los cambios que ello iba a suponer en su vida.

Blanca nunca había mencionado antes estos aspectos de su vida privada y pedía en las entrevistas que no se hablara de ellos porque pensaba que podían repercutir negativamente en la apreciación de su trabajo. El hecho de permitirnos hacerlo en esta exposición supone darle visibilidad a una serie de conflictos inherentes a la maternidad, como la pérdida de autonomía o el agotamiento que conlleva, que representan a toda una generación de mujeres artistas —y no artistas— que se verán reconocidas en ellos, permitiéndome además realizar una relectura de su obra que toma en consideración sus circunstancias vitales y profesionales.

La artista compone este periodo de su arte sobre la base de su experiencia como mujer, mostrándola más desde el punto de vista de sus vivencias personales que desde una perspectiva feminista, aportando una visión honesta de lo que habitualmente suele ser silenciado.

Los referentes artísticos de Blanca Silva, como ella misma matiza, guardan una deuda intelectual con la literatura, concretamente con la poesía, un vínculo enraizado en su álbum familiar como bisnieta del escritor y abogado progresista Alberto García Ferreiro, o en la amistad que compartió con escritores y poetas como Luísa Villalta, a la cual dedicó el catálogo de una exposición celebrada en la Galería Pintos de Santiago de Compostela en 2004, año del fallecimiento de la escritora.

Tras once años de estancia en Barcelona, la artista regresa a Galicia, en donde se dedicará exclusivamente a la plástica como consecuencia de una jubilación anticipada concedida por problemas auditivos. Esta independencia económica será clave para poder evolucionar en la investigación de su pintura, pues la posibilidad de vivir del arte en aquellos tiempos, primeros años de la década de los 80, resultaba en su caso inviable.

Aunque comienza a pintar de forma espontánea y sin conocimientos teóricos previos, más adelante sí estudia grabado



en el Centro Internacional da Estampa Contemporánea de Betanzos, al regresar de su etapa en Barcelona. Sus primeras incursiones en el mundo del tórculo son tradicionales, pero pronto comienza a indagar en procesos más atrevidos, mezclando el grabado con la pintura, superponiendo con habilidad capas de las dos técnicas.

Desde finales de los 90, Blanca Silva abandona la figuración para centrarse en procesos abstractos en los cuales continúa trabajando en la actualidad. Sus evocaciones y experiencias vitales siguen presentes, sin embargo, el foco emocional ha transitado del «yo» al «todo», a una visión menos introspectiva y conectada con la naturaleza y el paisaje que rodea su casa.

Además de pintora, Blanca es maestra de educación infantil. En este ámbito profesional, la coruñesa se vale de su experiencia con la pintura para generar dinámicas creativas de aprendizaje. Aunque expone en Barcelona y otras localidades, no es hasta 1995 cuando inaugura en su ciudad natal, en la galería coruñesa Atlántica. Antes y después de ese año, su obra se expone en ciudades y municipios como Palma de Mallorca, Santiago de Compostela, Betanzos, Vilagarcía de Arousa o Pontevedra.

LAURA TERRÉ

(VIGO, 1959)

Laura Terré inicia su creación pictórica en la década dos 80, después de ingresar en 1977 en la Escuela Superior de Bellas Artes de Barcelona.

En el campo artístico, participa en exposiciones individuales y colectivas a nivel nacional e internacional desde 1981. Es un periodo fecundo, con óleos en los que se advierte un efecto fotográfico, sobre todo en aquellos retratos que miran a cámara, inmóviles. Lo fotográfico se hace patente también en sus xilografías, estampas que capturan –parece que con *flash*– un instante del movimiento de viandantes, vehículos, niños...

En una entrevista realizada por Pilar Comesaña en 1984, Laura Terré, quien entonces tenía 25 años, confesaba a propósito de su condición de artista al margen de grupos y modas lo siguiente: «Estoy en solitario conscientemente, desde el punto de vista artístico. Me parece absurdo subirme al carro de la moda. No creo que me apunte a ningún movimiento y, es más, casi me gustaría fundarlo yo misma». Durante los poco más de diez años que duró su trayectoria artística, Laura Terré ha demostrado una voluntad férrea para desarrollar una obra al margen de las tiranías del mercado y las pulsiones de las modas, optando por una figuración de claras connotaciones sociales.

A pesar de que la artista residió prácticamente en Barcelona desde su licenciatura, su presencia aparece registrada

en exposiciones, folletos, catálogos y prensa de la época en Galicia. Uno de los críticos y comisarios habituales en la escena artística de los 80, Alberto González Alegre, la define como una de las presencias más prometedoras de la Sección Joven de la Bienal de Pontevedra, celebrada en 1983, aunque, según Alegre, apenas trascendieron sus aportaciones en crítica y prensa: «Es por eso que su pintura se mantiene en lo estrictamente artístico, eludiendo las referencias extratextuales (espectáculo, movida, edad, palcolor) y configura un discurso completo que, si por una parte resulta bien duro de pelar, por la otra es extraordinariamente coherente».

La figuración se convierte en el lenguaje idóneo para componer escenas protagonizadas por personajes sin identidad reconocible, rostros congelados en el tiempo. En cierto sentido, su figuración pictórica manifiesta no solo un deseo de



↑
Durante el sueño.
Laura Terré



individualismo, sino también la observación crítica de un periodo opuesto al espíritu eufórico presente en muchas de las manifestaciones artísticas del momento.

En ese afán de distanciamiento jugará un papel decisivo su metodología de trabajo, empleando imágenes fotográficas extraídas de recortes de prensa en lugar de modelos reales. La fotografía se transforma en una herramienta fundamental para reinterpretar la realidad y traspasarla al lienzo. Los personajes, despojados de su imagen real y transformados en siluetas ausentes y desconcertantes, comunican aspectos más emocionales que anatómicos o descriptivos, poniendo de relieve procesos artísticos que no son tanto plásticos como conceptuales.

El dibujo es otra de las disciplinas que ocupará los intereses de Laura Terré. Un dibujo de siluetas sintetizadas, aderezadas con tonalidades planas de color, que profundizan en la temática del sueño. Para la realización de *Los durmientes* (1989) la artista recurre a mitos, historias y leyendas protagonizados por héroes fracasados como Hércules, cuya vida distó mucho de ser perfecta, a pesar de su naturaleza inmortal. Como en la imaginería clásica, bajo la apariencia poderosa del héroe subyace toda una lección moral: desconfía de las apariencias.

Alrededor del año 1995, Laura Terré abandona la producción pictórica. La decepción con el mercado artístico, la insensibilidad de un sistema galerístico reacio a respetar la independencia creativa, minaron la determinación de la artista, la cual no estaba dispuesta a renunciar a expresar aquello que le interesaba.

La pintura fue quedando en un segundo plano, dando paso a una investigación centrada en recuperar el legado de la generación de fotógrafos de los años cincuenta de la que formaba parte su padre, Ricard Terré.

De ella saldrá la tesis doctoral sobre el grupo Afal (1965-1963), que leyó en la Universitat de Barcelona en 1988. Más adelante colabora como documentalista y guionista en la película *Afal: una mirada libre* (Alberto Gómez Uriol, 2009), y obtiene en 2006 el premio PhotoEspaña pola publicación *Afal (1956-1963). Historia del grupo fotográfico*.

Experta en fotografía española, la autora viguesa dedica gran parte de su trayectoria profesional a la redacción de textos ensayísticos. Colabora en la revista EXIT y escribe regularmente artículos acerca de cuestiones fotográficas en la edición catalana del diario El País.

Más allá de su participación en proyectos editoriales, destaca su labor como comisaria de exposiciones de artistas de la calidad de Virxilio Viéitez, Pilar Aymerich, Colita, Consuelo Bautista o Francesc Català-Roca. Trabaja también con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía durante varios años para articular su colección sobre la fotografía de las décadas de los 50 y 60, gracias a lo que se generan dos exposiciones en 2015 y 2018.

Simultáneamente, Laura ejerce la docencia en educación secundaria y universitaria hasta el año 2019. En la actualidad sigue creando, con propuestas que combinan tradición y nuevas tecnologías. Entre sus proyectos recientes sobresale su contribución en la escenografía del ballet contemporáneo *El paseante ocioso*.

LA COMISARIA:

Susana Cendán

Susana Cendán es licenciada en Historia del arte por la Universidade de Santiago de Compostela y doctora en Historia del arte Moderna y Contemporánea por la Universidad Complutense de Madrid. En la actualidad ejerce la docencia en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, en el Máster en Diseño y Dirección Creativa de Moda y en el Grao en Diseño de la Universidade de Vigo. Junto con la docencia, su trayectoria curricular se complementa con investigaciones y proyectos expositivos relacionados con la construcción cultural de la identidad, el análisis de la indumentaria —entendida como una forma de expresión creativa—, el desenmascaramiento de narrativas peyorativas alrededor de la mujer y, concretamente, la mujer artista, y la reivindicación de una manera plural de entender el arte.

La práctica curatorial la entiende como un instrumento eficaz para incentivar la crítica, visibilizar problemáticas presentes en los debates artísticos, sociales y culturales y profundizar en aspectos relacionados con la creación

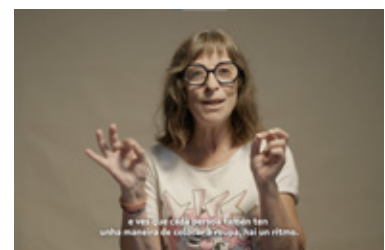
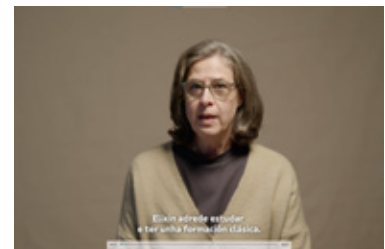
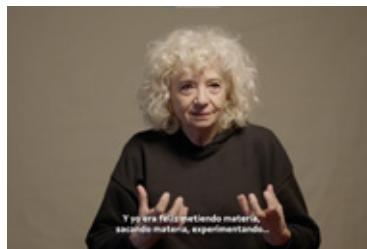


contemporánea. Entre sus últimos proyectos destacan *Así nos ven. Así somos?* *A imaxe da muller na arte*. Pinacoteca Fernández del Riego, 2016), *Un rolo de papel continuo* [Exposición itinerante] (Universidade de Vigo, Sede Afundación Vigo y A Coruña. 2017-2018), *Almudena Fernández Fariña. Pisando Charcos* (CGAC, 2023).

Catálogo y audiovisual

La exposición *Otras historias posibles* contará con un catálogo en edición bilingüe gallego/castellano con separata en inglés, diseñado por Patricia Dopico, textos de la comisaria Susana Cendán y fotografías de las piezas incluidas en la muestra. La tirada inicial será de 500 ejemplares y estará a la venta en el Museo Centro Gaiás y a través de la Librería Institucional de la Xunta de Galicia.

Además, el espacio expositivo contará con material audiovisual en la forma de entrevistas con cada una de las artistas participantes. Estos relatos individuales y personales ofrecen un complemento de enorme valor para entender y ampliar el conocimiento sobre cada una de ellas, sobre su obra y sobre aquellos aspectos que influyeron en su trayectoria.



Créditos

ORGANIZA

XUNTA DE GALICIA

Presidente

Alfonso Rueda Valenzuela

CONSELLERÍA DE CULTURA, LINGUA E XUVENTUDE

Conselleiro

José López Campos

Secretaría Xeral Técnica

Secretaría General Técnica

Elvira María Casal García

Director Xeral de Cultura

Director General de Cultura

Anxo Manuel Lorenzo Suárez

FUNDACIÓN CIDADE DA CULTURA DE GALICIA

Directora Xerente

Directora Gerente

Ana Isabel Vázquez Reboredo

Directora de acción cultural

María Pereira Otero

Director de oficina técnica

Benito García Caramés

Director económico financeiro

Director económico financiero

Santiago González Prado

FONDO GAIÁS DA EMPRESA GALEGA

Abanca

Afundación

Inditex

Inveravante

Naturgy

Fundación Barrié

Banco Sabadell

Coren

Campo

Gadisa

Grupo Nosa-Terra 21

Astilleros Barreras

R Cable y Telecomunicaciones

Galicia

Monbus

EXPOSICIÓN

COMISARIADO

Susana Cendán

DESEÑO GRÁFICO

Diseño gráfico

Patricia Dopico

COORDINACIÓN EXPOSICIÓN

**Fundación Cidade da Cultura de
Galicia**

DESEÑO DE MONTAXE

Diseño de montaje

**Fundación Cidade da Cultura de
Galicia**

COMUNICACIÓN E MARKETING

Comunicación y Marketing

**Fundación Cidade da Cultura de
Galicia**

DIDÁCTICA-MEDIACIÓN

Fundación Cidade da Cultura de Galicia

COLABORACIÓN

ÁREA TIC (IMAXE / SON)

Colaboración área TIC

(imagen / sonido)

Fundación Cidade da Cultura de Galicia

AUDIOVISUAIS

Audiovisuales

Miramemira

MONTAXE

Montaje

OHLA

Daexga

ENMARCADO

Asorey

TRANSPORTE

Corzon S.L

SEGUROS

Insurart S.L.

Gaiás, Cidade da Cultura

La Cidade da Cultura se presenta como un punto de conexión de Galicia con el resto del mundo y un motor para impulsar proyectos culturales innovadores. Construida en la cumbre del Gaiás, uno de los montes que rodean Santiago de Compostela, el arquitecto norteamericano Peter Eisenman diseñó esta 'ciudad' que parece surgir de la tierra para erigirse como un icono de la Galicia contemporánea, dialogando con la Compostela milenaria, Patrimonio de la Humanidad y destino del Camino de Santiago.



Este espacio, destinado a la cultura, al emprendimiento y a la tecnología, acoge:

Museo Centro Gaiás. Su belleza y flexibilidad lo convierten en el espacio perfecto para albergar exposiciones de gran dimensión, eventos culturales y espectáculos de artes escénicas.

Biblioteca y Archivo de Galicia. Preservan la memoria bibliográfica y documental de la comunidad y actúan como cabeceras de la red pública de bibliotecas y archivos.

Centro de Emprendimiento Creativo. Acoge la Axencia Galega das Industrias Culturais (AGADIC), que impulsa el tejido empresarial en el sector cultural, un espacio de

coworking, un vivero de empresas y un área de empresas TIC.

Centro de Innovación Cultural (CINC). Es sede de la Fundación Cidade da Cultura y de la Axencia para a Modernización Tecnolóxica de Galicia, que aglutina los servicios tecnológicos de la Administración gallega.

El Edificio Fontán. Convierte la Cidade da Cultura de Galicia en una referencia en investigación y colaboración internunversitaria y en estudios del patrimonio, acogiendo el Centro Europeo de Investigación en Paisajes Culturales, el Instituto de Ciencias del Patrimonio (dependiente del CSIC) y servicios que dan apoyo a las tres universidades gallegas.

Espacios naturales. El Bosque de Galicia, el Jardín Literario, el Jardín del Teatro y el Parque del Lago son los espacios verdes con los que cuenta el Gaiás. Lugares en los que disfrutar de la naturaleza, descansar, practicar deporte y hábitos de vida saludable a través de su red de sendas y admirar nuevas caras de la ciudad de Compostela.

RAS

RIAS

3LES

OTRAS HISTORIAS POSIBLES

Exposición
Museo Centro Gaiás
28 mayo 2024—26 enero 2025

ciudadadacultura.gal



XUNTA
DE GALICIA

Jardín de Cactus, 1990. Ana García Pan

