


Documento distribuído por
 culturagalega.org

TRAS LAS HUELLAS DE ALGUNAS ARTISTAS VISUALES GALLEGAS DEL SIGLO XX

Lourdes Méndez
Data de publicación: 24/07/2009



CONSELLO DA CULTURA GALEGA
Comisión de Igualdade

Pazo de Raxoi, 2 andar. 15704 Santiago de Compostela (Galicia)
Tel: +34 981 957 202/ Fax: +34 981 957 205 / xenero@consellodacultura.org

TRAS LAS HUELLAS DE ALGUNAS ARTISTAS VISUALES GALLEGAS DEL SIGLO XX

Lourdes Méndez

En junio de 1954, en el primer número de la revista *Galicia Emigrante*, Luís Seoane escribía:

Galicia fue siempre una patria prodigiosa en grandes ejemplos femeninos. En el arte, en la ciencia, en la guerra, en la vida diaria, la mujer se destacó a la par del hombre y no hubo en nuestro país acción y pensamiento, por arriesgado, sutil, distinto que fuese, en el que no se encuentre una extraordinaria mujer a su frente.

La lectura de ese párrafo incita a creer que, ojeando los libros dedicados a la Historia del Arte de Galicia, encontraremos en ellos un importante elenco de artistas mujeres encabezando tendencias y movimientos. Aunque esto no es así, lo que permite constatar hasta que punto Seoane compartía y transmitía una visión mistificada de la mujer gallega, lo cierto es que, al igual que en otros campos sociales, en el artístico las mujeres de Galicia han estado presentes como modelos, como musas y, sobre todo en el siglo XX, y no es casualidad, como artistas.

A lo largo de estas páginas no se pretende elaborar un listado de pintoras, escultoras, fotógrafas, grabadoras, videoartistas o ciberartistas gallegas; ni recuperar nombres y obras; ni, por imposible, de dar cabida a todas las que actualmente ocupan diferentes posiciones en el campo artístico, sea este local o internacional. El objetivo de este texto¹ es el de exponer las características

¹ Para elaborar este texto, redactado en 1998, se revisaron diferentes textos de Historia del arte de Galicia y de España; catálogos de exposiciones; noticias de la prensa gallega que se hacen eco de eventos artísticos; artículos publicados en revistas de arte; y monografías dedicadas a artistas de Galicia.

del entramado socio-político y artístico en el que, a lo largo del siglo XX, se inscribieron algunas artistas visuales gallegas y sus obras.

Una ecuación: ideología sexual + ideología artística = minorización de las artistas

Las causas de la ausencia o presencia de mujeres en campos sociales como el artístico hay que indagarlas teniendo en cuenta los condicionantes materiales y simbólicos que, por el hecho de ser socialmente pensadas como mujeres, les afectan de forma específica. Sin caer en innecesarias victimizaciones hay que insistir sobre un hecho demasiado a menudo obviado: la Historia del Arte, ésa que aún hoy se enseña en institutos y universidades del Estado español, es una narración androcéntrica elaborada de tal modo que, a lo largo de siglos y de páginas repletas de nombres y de ilustraciones, se constata que el lugar central siempre lo ocupan los artistas occidentales y sus obras. Son ellos quienes encabezan movimientos artísticos, quienes innovan, quienes dan la regla en el Arte, quienes dejan su huella en el Arte Universal. En esa narración hegemónica, que se transmite de generación en generación a través de las instituciones escolares, las artistas mujeres y los artistas varones etiquetados como “locales”, ocupan posiciones de marginalidad, cuando no de inferioridad. En el arte del siglo XX, las nociones de “local” y de “universal”, a menudo utilizadas por diferentes especialistas -críticos, galerista, historiadores del arte, estetas, etc.,- remiten a un omnipresente sistema clasificatorio basado en la idea según la cual la obra de un Gran Artista se reconoce porque habla un lenguaje universal superador de contingencias como la etnicidad, la raza, la

clase, el sexo o la práctica sexual de quien la ha producido. Ese credo, resultante de la teoría estética formalista e idealista, encubre las diversas relaciones de poder que estructuran el campo artístico y, en la práctica, legitima tanto la jerarquización interna de los artistas como la minorización de las artistas. Por poner un ejemplo de la idea que se acaba de exponer: Seoane, Castelao y, a veces, Maruja Mallo, son citados en diversos textos dedicados al arte de Galicia como creadores que han alcanzado dimensiones de universalidad mientras que a otros de la misma época sólo se les reconocerá como “figuras emblemáticas del arte gallego” lo que, traducido, viene a significar que se les considera como meramente locales. Así las cosas, para entender el lugar que a lo largo del siglo XX ocuparon las artistas y sus obras en el campo artístico hay que reflexionar sobre cómo repercutió sobre su reconocimiento el hecho de ser mujeres y gallegas.

La ideología dominante sobre lo que significa ser mujer que interpreta como derivados de su naturaleza los roles sociales que deben asumir las mujeres, unida a la incidencia en el campo artístico de una ideología que ensalza la figura del artista y concibe implícitamente el “genio” como un atributo masculino, circunscriben las prácticas y las opciones de las artistas occidentales. Desde finales del siglo XIX, la desigualdad de hombres y mujeres ante el derecho, el acceso a la educación o a la producción artística, hicieron reaccionar a numerosas mujeres y a algunos varones. Muchas intentaron que se les aceptara como alumnas en las Academias Reales, lucharon para poder exponer, para que sus obras fueran adquiridas por los responsables de los museos, para que coleccionistas y mecenas se fijaran en ellas. Una lucha, que aún no ha terminado, y que los artistas occidentales no tuvieron que

emprender. Será el siglo XX el que más posibilidades de acción ofrezca a las artistas al acceder éstas, en su calidad de mujeres, a derechos políticos y civiles de los que habían sido privadas. Sin embargo el campo artístico al que las mujeres occidentales se van a incorporar masivamente es producto, al igual que otros campos de actividad, de unas relaciones sociales entre los sexos en las que lo femenino ocupa una posición de inferioridad con respecto a lo masculino. Las mujeres que se incorporan a dicho campo se consideran como artistas pero ¿son socialmente percibidas como tales o, ante todo, lo son como mujeres? Los estereotipos sobre qué y cómo debe pintar o esculpir una artista, el arquetipo de La Mujer, esa mujer genérica que no existe y que remite a la supuesta esencia propia al género femenino, serán un importante lastre para numerosas artistas. Ni los sucesivos cambios sociales que, a lo largo del siglo XX, transformaron la vida de las mujeres, ni la participación de las artistas en los movimientos artísticos más significativos, lograron que se transformara radicalmente la percepción social dominante sobre ellas y sus obras. Ejemplo significativo de esta realidad es cómo la Historia del Arte ha tratado a las que, entre 1910 y 1940, formaron parte de las vanguardias. Ellas fueron “musas”, “personalidades interesantes” o, simplemente, no fueron.

No escapa a la tesitura descrita la lucense Maruja Mallo (1909-1995) que, a pesar de ser la pintora más significativa del surrealismo en el Estado español, aparece androcéntricamente caracterizada como “musa del surrealismo y de la generación del 27” en un reciente texto dedicado al Arte en Galicia. Si esto sucede con Maruja Mallo, ensalzada en algunas historias sobre el arte español, qué no sucederá con la obra de pintoras nacidas en la Galicia

de finales del XIX como Elvira Santiso (1872-1961) o María del Carmen Corredoyra (1893-1970).

Con nombre propio, a pesar de todo.

Las artistas gallegas han estado presentes en la *cuasi* totalidad de los movimientos artísticos del siglo XX., *cuasi* puesto que al parecer son las grandes ausentes del movimiento Renovador bajo cuya rúbrica quienes escriben la Historia del Arte de Galicia ubican a un grupo de varones nacidos entre 1897 y 1910. El ya citado Seoane, pero también Colmeiro, Maside, o Laxeiro, muy atentos a lo que estaba sucediendo en el campo artístico en otros países europeos, y críticos con el academicismo y el costumbrismo anecdótico, deseaban renovar los lenguajes plásticos sin renunciar a desarrollar una estética fundamentada en la especificidad de la cultura gallega. Será ese grupo de artistas el que se sitúa en el origen de la primera vanguardia gallega, y será ese grupo el que verá interrumpida su trayectoria primero por la Guerra Civil y, tras ella, por las consecuencias de exilio o silencio que para muchos supuso la dictadura franquista.

Para las mujeres, fueran artistas, fueran gallegas o no, la derrota republicana en 1939 y el franquismo tuvieron repercusiones específicas. Perdieron los derechos promulgados por el Gobierno de la II República y hasta la década de los sesenta soportaron una legislación natalista, protectora de la familia y discriminatoria en el ámbito laboral. Todo esto iba acompañado por una política de segregación sexual en la escuela; por una labor ideológica de imposición de un modelo de mujer transmitido por la Sección Femenina y la

Iglesia católica que, ante todo, entendía a las mujeres como esposas y madres; y, hasta la Ley del 2 de mayo de 1975, por la supeditación de las casadas a sus maridos. No hace falta esforzarse para entender que no era ése el marco social, político y educativo más adecuado para potenciar la vocación artística y ayudar a las que deseaban dedicarse profesionalmente al arte. Y, sin embargo, algunas lo consiguieron a pesar de que artistas como Maruja Mallo se vieron obligadas al exilio.

Mallo, al igual que Maside, Souto o Frau, ya se había incorporado al *Grupo de Artistas Ibéricos* que, en los años veinte, formaba parte de la vanguardia madrileña. Parte de su obra, rica y plural, conjuga su interés por los festejos populares con un tratamiento surrealista de los mismos, siendo su *Fiesta Popular -Verbena-* (1928) un buen ejemplo de ello. Otras artistas, como la pintora lucense Julia Minguiñón (1906-1965) permanecieron en España tras la derrota republicana y prosiguieron su trayectoria. Las obvias diferencias estilística entre Mallo y Minguiñón no obstan para señalar que ambas cursaron, a mediados de la década de los veinte, estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid; y que ambas desarrollaron, en diferentes momentos, carreras profesionales vinculadas con los círculos madrileños. La obra de Minguiñón ha sido definida como primitivista, con tintes expresionistas y dotada de complejas composiciones postcubistas. Uno de sus cuadros más emblemáticos *A escola de Doloriñas*, fue galardonado con la Medalla de Oro de la Exposición Nacional de 1941, año elegido por el Ministerio de Educación Nacional franquista para volver a regular los estudios artísticos y crear dos nuevas Escuelas Superiores de Bellas Artes, ninguna de ellas en Galicia. También se reorganizaron los Museos y se establecieron criterios de cara a

exposiciones y concursos y a la selección de los participantes en dos grandes y únicos eventos internacionales en los que intervino la España de aquellos años: la Bienal de Venecia y la Hispanoamericana.

Recordamos esto porque una de las funciones culturales de todo Estado es la de transmitir y construir desde diversos ámbitos, incluido el artístico, un referente nacional políticamente legítimo. El régimen franquista insistirá en la ficción de una España uni-cultural, homogénea, sin fisuras y, hasta principios de la década de los cincuenta, autárquica. En esa España, algunas artistas de Galicia pasarán por Madrid en un momento u otro de su trayectoria, generalmente para recibir formación en San Fernando, que pasa a ser Escuela Central, para participar en concursos o, en menor medida, para exponer. En aquella España de los años cuarenta y cincuenta la pintura debía limitarse a la figuración naturalista; las vanguardias con contenido conceptual y no sólo formal eran combatidas, y el arte sacro tendía a ocupar un lugar central puesto que naturalismo y religiosidad se percibían como la esencia del “arte español”. Estas claves, que poco tienen que ver con la frecuente idealización del arte y de la creación artística como ámbitos que se sitúan más allá de lo social y que son capaces de trascenderlo, permiten entender tanto el tardío reconocimiento de la obra de Maruja Mallo, como la pronta aceptación y los diversos premios otorgados a Julia Minguión. Esta última, aunque estilísticamente escapaba con sutileza a la figuración naturalista, abordaba temáticas acordes con lo que en la época se esperaba de un arte “políticamente correcto”.

Nuevas problemáticas, nuevas generaciones

Pertenecientes a una generación posterior a la de Mallo y Minguillón, las pintoras María Victoria de la Fuente (Vigo, 1927), María Antonia Dans (Coruña 1927-1988), Mercedes Ruibal (1927) y María Elena Gago, empezaron a exponer a finales de los cincuenta, momento en el que un cierto aperturismo en la política cultural, unido a la emergencia de una oposición a lo que podría denominarse la estética uni-cultural franquista, permitió que cuajaran algunas de las tendencias artísticas internacionales, a la par que surgían los primeros intentos de elaborar un arte capaz de aunar vanguardismo, conciencia social e identidad nacional. En el panorama gallego, la década de los cincuenta estuvo marcada por la labor que, desde el exilio, llevaron a cabo Mallo, Colmeiro, Seoane o Souto; por la lenta ruptura del aislamiento geográfico; por la posibilidad de acceder, si se salía de Galicia, a lo que estaba sucediendo a nivel internacional, y también por la creación de agrupaciones como *Brais Pinto* y *A Gadaña*, y de revistas como *Atlántida*, desde las que generar y difundir reflexiones sobre las características de un hipotético arte gallego.

Las artistas gallegas no estuvieron presentes en este nuevo entramado teórico, político y artístico desde el que se intentaba recuperar la memoria histórica y cultural de Galicia y plasmarla en un arte con señas de identidad propias. Una vez más, se pierde el rastro de ese Mujer Gallega mistificada que encabezaba acciones y pensamientos, y lo que se vislumbra sin esfuerzo alguno es la ausencia de mujeres reales en el marco de un proyecto de reconstrucción cultural y nacional que superaba ampliamente los límites de la creación plástica. Ensalzadas como madres, como esposas, como

transmisoras de la lengua, como guardianas de la cultura; idealizadas por la Iglesia y por el Estado franquista pero también -y en términos similares- por quienes luchaban por construir una identidad nacional gallega, las mujeres reales -entre ellas, las artistas-, fueron las grandes ausentes de ese proyecto de reconstrucción nacional y cultural. Es sin duda este complejo entramado socio-cultural el que incidió en que, actualmente, se considere que María Antonia Dans, Mercedes Ruibal, María Victoria de la Fuente y María Elena Gago forman parte de quienes hicieron de puente entre la vanguardia histórica gallega y la renovación de la década de los sesenta. Aún aceptando ese dictamen de la Historia del Arte en Galicia, hay que diferenciar entre sí a las artistas mencionadas.

Pintoras figurativas todas ellas, sus obras poseen no obstante características específicas. María Antonia Dans y Mercedes Ruibal seguirán abordando en sus cuadros temáticas rurales, tan frecuentes en el arte gallego de las décadas anteriores, pero lo harán incorporando ciertos rasgos de modernidad como el “naif”, el ingenuismo formal, una cierta fuerza y variedad cromática, y eliminando los volúmenes redondeados tan característicos de los antecedentes estilísticos autóctonos que les servía de referente. Es el caso de María Antonia Dans en las obras *Aldea de Santiago* (1958) o *Vendedoras* (1960). Quizás más innovadoras, María Victoria de la Fuente y María Elena Gago no sólo construyen su obra pictórica en base a la abstracción poética y el neofiguracionismo, muy presente en el panorama artístico de aquella época, sino que desechan la temática campesina. Esta opción la ilustran el *Paisaje con casas* (1959) o el *Payaso* (1960) de María Victoria de la Fuente; o *El Piano*, de María Elena Gago, una de las obras que más se ciñe a su estilo pictórico y

que muestra su poética y racional construcción del espacio. Cada una de estas pintoras seguirá produciendo obras y exponiéndolas a lo largo de las décadas siguientes, obteniendo premios como el Villa de París, concedido a Dans en 1963, participando en certámenes como lo hizo María Victoria de la Fuente al estar presente en el Salón Femenino del Museo de París y en la XXXII Bienal de Venecia. Sin embargo el panorama de los años sesenta y setenta lo ocupará sobre todo una nueva generación de artistas nacidos entre 1935 y 1950 que, en numerosas ocasiones, participarán activamente en los movimientos de oposición a la dictadura franquista.

Políticamente, la España de los sesenta fue una España convulsa. La oposición al franquismo adquiría cada vez mayor fuerza y las huelgas obreras que en 1962 se extendieron por Asturias, Galicia, País Vasco y Cataluña, forzaron a Franco a nombrar un nuevo Gobierno del que Fraga Iribarne entró a formar parte como Ministro de Información. Los obreros protestaban y se organizaban; los nacionalistas vascos, catalanes y gallegos cobraban nuevas fuerzas y, en 1968, se iniciaron, en consonancia con otros países europeos, las protestas estudiantiles que en el caso de España se sucederían de forma intermitente hasta la muerte del caudillo en noviembre de 1975. Socioeconómicamente, los años sesenta se caracterizaron por importantes flujos de migración interna, continental y transoceánica que afectaron ampliamente a una Galicia mayoritariamente rural y en la que la creación de empleo era escasa. Emigración masiva, envejecimiento de la población, baja de la natalidad, estancamiento del sector agrario, son algunas de las desoladoras realidades sociales y económicas de la Galicia de aquellos años. Perder, por causa de la emigración, a un importante porcentaje de su población

activa tuvo consecuencias más allá de lo económico. La consecuencia más inmediata fue la desaparición física de parte de las mujeres y de los hombres jóvenes que se vieron abocados a marchar y, aunque menos evidente e inmediata, la “pérdida” de la descendencia de esos emigrantes.

En lo referido al campo artístico, consecuencia de la situación socio-económica descrita fue la falta de desarrollo en las ciudades gallegas de un mercado artístico que empezaba a florecer en capitales como Madrid, Barcelona, Valencia o Bilbao, impulsado por la demanda de los miembros de las clases acomodadas. Dicha demanda contribuyó a la creación de nuevas galerías de arte, al asentamiento de las ya existentes y, ante todo, a la difusión internacional, a través de exposiciones organizadas por esas galerías, de la obra de los artistas. Para beneficiarse de este nuevo entramado, el o la artista que no vivía en una de las urbes mencionadas debía esforzarse para que su obra llegara a ellas, dándose así a conocer. Si a este último dato le añadimos que Galicia seguía sin poseer una Escuela de Bellas Artes y que, por lo tanto, carecía de infraestructura en el ámbito de la enseñanza artística reglada, no sorprende que quienes deseaban formarse siguieran acudiendo a la Escuela de San Fernando como en las décadas anteriores ya habían hecho la mayoría de las artistas hasta ahora mencionadas. Salvo excepciones, como la autodidacta Emilia Salgueiro (Lugo, 1940), que hasta 1985 desarrollará una obra deudora del expresionismo figurativo para, a partir de esa fecha, adentrarse en los territorios del expresionismo abstracto y del tratamiento matérico de la abstracción, las demás seguirán acudiendo a Madrid para realizar sus estudios. Es el caso de Beatriz Rey (Coruña, 1939), que cursará estudios en la Escuela de San Fernando y que en 1967 formará parte del grupo

Estampa Popular de Galicia y que luego producirá una obra vinculada al surrealismo, a la Nueva Figuración y al Pop.

Grosso modo se puede afirmar que, en el arte, en Galicia los años sesenta estuvieron marcados por la aproximación a tendencias internacionales como el informalismo, la abstracción o el neofiguracionismo, siendo el informalismo la tendencia dominante, hecho que con claridad apreció, tras visitar las galerías de arte de la capital de España, una Maruja Mallo definitivamente instalada en Madrid en 1965. El realismo social que se había comenzado a desarrollar a mediados de los cincuenta siguió ocupando un importante lugar en la producción plástica. Especialistas en Historia del Arte de Galicia coinciden en señalar que la pintura gallega emerge en la década de los sesenta al amparo de agrupaciones artísticas que se oponían a la pintura oficial como las ya citadas *Brais Pinto*, *A Gadaña* o *Estampa Popular de Galicia*. Por vez primera tras la Guerra Civil, los y las artistas de las generaciones más jóvenes intentarán renovar la pintura gallega al hilo de lo que se estaba haciendo más allá de las fronteras de España. Si a esto se le une que en los años setenta empieza a crearse un mercado del arte en las capitales gallegas, acompañado por la consiguiente creación de galerías y por la organización de exposiciones que permiten la difusión de la obra de artistas de Galicia, tendremos algunas de las claves que configuran el campo artístico en la Galicia de aquella época. Una configuración que coincide con el final de la dictadura franquista y que no es ajena a las nuevas condiciones sociopolíticas creadas a partir del régimen autonómico de marzo de 1978; de la fundación de la *Xunta* de Galicia; de la aprobación en diciembre de 1980 del Estatuto de Autonomía y de las elecciones al primer Parlamento de Galicia en octubre de 1981. Estos

acontecimientos configuraron el entramado social, político, histórico y cultural que les tocó en suerte a las artistas de Galicia nacidas a mediados o finales de los cincuenta.

Una incidencia que no debe pasarse por alto

Ni se puede ni se debe olvidar mencionar lo que para las mujeres significaron los logros del movimiento feminista. A diferencia de otros países en los que casi inmediatamente después de mayo de 1968 se configuraron los movimientos feministas, en España esto no sucedió hasta diciembre de 1975. Las diversas organizaciones que formarán parte de ese movimiento en Galicia se constituirán con posterioridad a esa fecha y, aún teniendo características específicas, compartirán reivindicaciones comunes al conjunto de las organizaciones del movimiento feminista del Estado español. Las feministas, gallegas o no, lucharon hasta 1978 para que se despenalizara la publicidad y venta de anticonceptivos, el adulterio o el amancebamiento. En los ochenta, batallaron para obtener derechos que ya poseían las mujeres de otros países europeos, como el derecho al divorcio o a la interrupción voluntaria del embarazo, sin olvidar las sucesivas campañas centradas en temas vinculados a la educación, a las discriminaciones laborales, o a la violencia contra las mujeres.

A la par de estas luchas, en el ámbito universitario se desarrollarán un creciente número de investigaciones centradas en el análisis de la situación social vivida por las mujeres que permitirán entender cómo funcionan los mecanismos de dominación basados en la naturalización del sexo y de los

roles de sexo. Feministas o no, todas las mujeres se beneficiarán de estos combates que tendrán efectos en el campo artístico al menos a dos niveles. El más obvio se plasmó en la convocatoria de las primeras Exposiciones de Mujeres Artistas, al principio a iniciativa de las organizaciones feministas y, luego, con el apoyo de los diferentes Institutos o Consejerías de la Mujer. El nivel menos visible se relaciona con cuestiones vinculadas con la deconstrucción de las imágenes sobre lo femenino que, mayoritariamente producidas por artistas varones, jalonan la Historia del Arte; con el impacto de las teorías posmodernas en el arte de la década de los noventa; y con la creación, por parte de numerosas artistas, de nuevas representaciones sobre las mujeres que rompen, aunque sólo sea parcialmente, algunos de los estereotipos dominantes sobre lo femenino.

Y en dos décadas...: el *boom* de las artistas gallegas

En la década de los ochenta se puede hablar de un auténtico *boom* tanto del arte en Galicia como de las artistas gallegas, cada vez más presentes en eventos estatales e internacionales. A partir de esos años, las grandes ausentes del panorama hasta ahora descrito, -las escultoras- empiezan a adquirir visibilidad. Al igual que en pintura en escultura también coexistieron, a partir de los años cincuenta, tendencias primitivistas que evolucionaron hacia una síntesis de corte figurativo para llegar a la abstracción, terreno en el que se inscribirán sus mayores logros. En los años veinte, Asorey había iniciado el camino de la renovación de la escultura gallega nutriéndose, en lo que respecta al saber-hacer técnico, de tradiciones artesanales claramente sexuadas. Tallar

la madera, trabajar el granito, dos de los materiales autóctonos más utilizados por él, requería especialización y el uso de un conjunto de herramientas culturalmente atribuidas a artesanos varones. Trayectorias como la de Failde (1907-1979), cantero hasta que con una beca accede a la escuela de San Fernando, y considerado en ciertos textos como el “padre de la escultura gallega”, ilustran los condicionantes técnicos, educativos y culturales que dificultaron la participación de las artistas en el quehacer escultórico gallego a lo largo de buena parte del siglo XX. Interpretar la escasez de escultoras recurriendo a la existencia de unas supuestas características de lo femenino – suavidad, blandura, falta de fuerza, etc.,- equivaldría a hacer caso omiso de la incidencia de los condicionantes de sexo/género sobre las posibilidades reales que las mujeres tienen, en cada sociedad, cultura y periodo histórico, de desarrollar sus proyectos. Sin embargo, si se retienen dichos condicionantes se será capaz de comprender por qué las escultoras gallegas sólo empiezan a emerger con fuerza en el campo artístico de los años ochenta. Soledad Penalta, Luisa Álvarez o María Bouzas, entre otras, nos proporcionan una excelente y heterogénea muestra de una labor en la que tienen cabida artistas que se expresan a través de muy diversos lenguajes escultóricos, incorporando a su quehacer materiales como el hierro, el aluminio, el acero, el poliéster, el hormigón o los sintéticos, y desarrollando nuevas técnicas de trabajo. Paradigmática es, en este sentido, la trayectoria de Soledad Penalta, desde su periodo de aprendizaje en la Escuela de Artes y Oficios de Coruña, hasta su irrupción en el campo artístico a principios de los ochenta con una escultura que conjuga fuerte voluntad expresiva y uso de materiales como el acero o la piedra, tallada manualmente. La carrera de esta artista permite esperar que las

escultoras alcancen con rapidez las merecidas cotas de visibilidad artística y social que les corresponden.

La década de los ochenta se inició con la celebración en Baiona de la exposición colectiva *Atlántica. Últimas tendencias das artes plásticas en Galicia*. Quienes en ella participaron compartían las inquietudes transmitidas a través de movimientos dominantes en esos años como la transvanguardia italiana o el neoexpresionismo alemán. El eclecticismo de la época, unido al impacto de las teorías posmodernas en el campo artístico y a la toma de conciencia del fin de las vanguardias condujo a una búsqueda en la que la libertad expresiva del individuo ocupaba un lugar central. Tras la edición de 1980, *Atlántica* conocerá otras tres convocatorias y, al núcleo inicial de artistas, se les irán uniendo otros. El fenómeno del “atlantismo” definió un conjunto de inquietudes que conjugaban los intereses por el arte internacional, la reactualización del expresionismo abstracto y la potenciación de investigaciones plásticas atentas a desarrollar las posibilidades expresivas de una práctica artística con señas de identidad gallegas. Así, la búsqueda, producción y recreación de los emblemas y símbolos de una soñada identidad atlántica, de un primitivismo primordial, se conjugó esta vez, como ya había sucedido en épocas anteriores, con las inquietudes y tendencias artísticas internacionales del momento. La pintora Menchu Lamas (Vigo, 1954), que formó parte del núcleo inicial de *Atlántica* y que llevó a cabo en 1974 en Vigo su primera exposición, desarrollará a principios de los ochenta una obra marcada por un primitivismo emblemático, al igual que lo harán otras pintoras de su generación como Ana Mazoy mientras que otras como Dolores Padín partirán de supuestos vinculados al hiperrealismo. En esos mismos años, Cruz

Pérez Rubido (Coruña, 1954) realizaba su obra desde propuestas expresionistas pero adentrándose en las vertientes del minimal. Lo mismo harán a partir de mediados de los ochenta, sustituyendo el expresionismo por planteamientos más conceptuales, insistiendo en la importancia de los soportes como territorios de experimentación, y utilizando los más diversos materiales, algunas artistas de Galicia nacidas en la década de los sesenta. Entre ellas, Berta Caccamo, que se centrará en la línea como elemento esencial para configurar el espacio; Isabel Taboada, que desarrollará un minimalismo eficaz plasmado en potentes signos; o Carmen Pallarés y Rosalía Pazo, que elaborarán su obra manipulando espacialmente el soporte e incorporándoles objetos e imágenes.

Variedad, riqueza y, ante todo, un número cada vez mayor de artistas mujeres, son las claves más importantes de esos años. Ciertos factores institucionales ligados a los ochenta y, sobre todo, a los noventa, permiten entender mejor tanto la eclosión artística en Galicia, como la mayor visibilidad y abundancia de las artistas. A partir de 1984, la Xunta promoverá exposiciones y certámenes y, con el apoyo de algunos ayuntamientos, concederá becas a la creación de unos *Novísimos* entre los que las artistas son muy numerosas. Obtener una de esas becas, u otras como las de las diputaciones, les permitirá ampliar su formación artística en los centros y países de su elección. Desde finales de los ochenta empezarán a celebrarse en Vigo las *Bienales de Artistas Gallegas* y, a principios de los noventa, se creará en Pontevedra la Facultad de Bellas Artes en la que, al igual que sucede en otras, el número de alumnas supera al de alumnos. Estos hechos institucionales, unidos a la participación de algunas galerías de arte gallegas en la *Feria de Arte Contemporáneo (ARCO)*

que se celebra anualmente en Madrid, y a la creación de infraestructuras museísticas como el *Centro Gallego de Arte Contemporáneo*, crearán nuevas posibilidades para la producción y exposición de obras visuales creadas por los artistas de Galicia sin que, no obstante, se observe un incremento significativo en lo que concierne a la presencia pública de las artistas y de sus obras. Llegados a este punto que, cronológicamente, nos sitúa a filo del siglo XXI, resulta cada vez más difícil citar, y no digamos ya describir por muy superficialmente que sea, a las artistas de Galicia que, con sus obras, jalonan la década de los noventa.

Indudablemente, y en lo que concierne a la situación social de las mujeres, algo ha sucedido a lo largo de un siglo XX en el que, aunque no se ha modificado de manera radical, la situación del colectivo “mujeres” se ha transformado gracias a las luchas de las organizaciones del movimiento feminista. Sólo teniendo esto presente se entiende mejor qué ha sucedido para que, desde que Maruja Mallo y Julia Minguillón ocupaban solas el espacio de las artistas gallegas de la primera mitad del siglo XX, se haya pasado a tener ante los ojos a un importante número de artistas visuales. Nacidas en su mayoría a finales de la década de los sesenta, todas ellas desarrollan un interesante trabajo que, a menudo, trasciende las fronteras de Galicia. Exposiciones colectivas como *Nordesia* (Madrid, 1995), difunden la obra pictórica o escultórica de artistas como Rosana Carnero, Holga Méndez o Carmen Hermo. Otras exposiciones como la celebrada en el Auditorio de Galicia, también en 1995, bajo el título *A arte inexistente. As artistas galegas do século XX*, aunaron a la recuperación de obras de artistas de principios y mediados del siglo XX, la exhibición de obras de jóvenes creadoras como

Pamen Pereira, Mar Rodríguez Caldas o María de Felipe. Así mismo, en las ya citadas *Bienales de Artistas Gallegas* se mostraron obras de consagradas y noveles y, en ocasiones, estos eventos incluyeron apartados relativamente novedosos. Ese fue el caso de la Bienal celebrada en 1990 en la que junto a pintoras como Laura Terré, Marisa Areal, Teresa Cámara, Loreto Blanco o Renata Fontenla, expusieron, bajo el lema *Visiones-Mujer*, fotógrafas como María Alejos, Marta Filgueira, Nieves Loperena, Xexe o Pilar Prol.

Hay que destacar que, por vez primera, algunas de estas artistas se han formado en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, o se han beneficiado de las siempre escasas ayudas y subvenciones concedidas por las instituciones de Galicia. Es el caso de Rosa Vazquez (1964), que obtendrá una beca de la Diputación de Coruña que le permitirá ampliar su formación fuera de Galicia y que será ensalzada por la prensa local como una de las artistas gallegas más internacionales. Su obra, en la que apuesta por la complejidad constructiva y la transgresión de los límites disciplinares, ha sido expuesta en la Fundación Joan Miró y en el *Pacific Grove Art Center* de California en 1994. Tanto la citada artista como otras de su misma generación como María Ruido, Pilar Álvarez Pablos, Menchu Outon, María Álvarez o Natalia Pérez García son algunas de las que se darán a conocer a mediados o finales de los noventa del siglo XX ocupando en el campo artístico un espacio inimaginable hace sólo un cuarto de siglo.

Múltiples y diversas cabe esperar que estas artistas, y muchas otras que aquí no han sido mencionadas, contribuirán a que nunca más pueda legitimarse una Historia del Arte en Galicia, una Historia del Arte Universal, en la que no figuren en el lugar que les corresponde, sin minorizaciones, “olvidos”

o desprecios, los nombres y las obras de las artistas. Quizás el siglo XXI haga realidad los versos de Rimbaud: *Cuando se rompa la infinita servidumbre de la mujer, cuando viva para sí misma y por sí misma,, j ella también será poeta j*