

Entrevista a Alba Fandiño

Licenciada en Bellas Artes y con Máster de Profesorado en Educación Secundaria Obligatoria por la Universidad de Vigo, Alba Fandiño es DEA en el Programa de Doctorado “Modos de Conocimiento en la Práctica Artística Contemporánea”. Actualmente forma parte del grupo de investigación PRACE (U. Vigo). En el ámbito de la investigación, ha obtenido diversas becas y presentado comunicaciones en ANIAV (Revista de Investigación en Artes Visuales) y en las universidades de Murcia, Porto, Lisboa y Vigo.

Como artista, ha participado en muestras colectivas y certámenes a nivel nacional e internacional. Su obra se encuentra en colecciones públicas y privadas como Xunta de Galicia; Fondo de la colección de Arte del Campus de las Artes de Guía; Fundación Mondariz Balneario; Real Academia de Historia y Arte de San Quirce; Fundación CIEC de Betanzos; Ayuntamiento de Socuellamos y Vicerrectorado de la Universidad de Vigo. En el ámbito de la gestión cultural, ha comisariado exposiciones como *ArtePaz: A voz dos artistas I y II* (Abanca Obra Social, Afundación, años 2015 y 2016) e impartido talleres en fundaciones de arte y centros del tercer sector. Actualmente es profesora de Historia del Arte para mayores en Afundación.



Vista de sala *ArtePaz_A Voz dos artistas II*. Afundación Café Moderno, Pontevedra. 2016. Comisaria: Alba Fandiño

Trabajas el textil desde diferentes aproximaciones. Muchas veces como soporte, otras como material en sí para conformar instalaciones, collages, esculturas o incluso pinturas. ¿Qué cualidades y significados aporta para ti este material?

El textil es un recurso maleable, dúctil, afable, con el que me siento especialmente vinculada y en el que me encuentro con comodidad a la hora de abordar un trabajo plástico. Aporta una serie de cualidades que no he conseguido atribuir a otros materiales con la misma entereza. Incluso, en el momento de trabajar con otros recursos pienso en este procedimiento, en qué pasaría si corto, pego o coso un fragmento de tela. Tengo contacto con la tela desde que era muy pequeña, antes de aprender a escribir. Ha sido difícil volver a reencontrarme plenamente con el material y también ha sido progresivo. Del mismo modo, empleo papeles, esponjas, cuentas, servilletas, papel de seda... Todos ellos asociados, en la mayoría de ocasiones, a este material.

Desde la abstracción, revisas estilos icónicos como el *colour field painting*, movimiento que tuvo mucho peso en la América de la segunda mitad del siglo XX y que supuso un nuevo modo de comprender la pintura. Proyectos como la serie *Monocromos* o *41 metros gélidos pensando sobre Mark Rothko*, parecen querer deconstruir el expresionismo abstracto. Estas obras nos trasladan de nuevo a ese momento, pero desde una perspectiva diferente. ¿Cómo las valoras?

Al examinar esa conexión podemos trabajar bajo la máxima de que “el pasado siempre vuelve”, hay *revivals*, reformulaciones, revisiones, pero ... ¿En qué momento surgen o en qué instante el sistema del arte las considera como estrategias útiles? Estas revisiones son hasta cierto punto formalistas. No considero que esté innovando, más bien lo veo como un recurso y desde una perspectiva un tanto nostálgica, porque estamos hablando de artistas muy sólidos, que han impuesto modelos no solo en un contexto determinado, sino que él mismo se ha exportado a otras partes del globo, favorecido por ciertas políticas de la representación. Me parece interesante el análisis y estudio de ciertos artistas, así como algunos de sus descuidos, que solo se ven desde una perspectiva temporal, ayudados por el análisis y la crítica. Es una tarea muy necesaria el revisar, repasar, leer.

Hay algo de Barnett Newman en tus *Monocromos* (2012), esa idea de revelar el color desde la mirada atenta, de presentarlo por capas prestando atención a la verticalidad.

Sí, este es otro creador que me atrae mucho, no solo las imágenes que ha realizado, sino sus textos y la repercusión que han tenido, por supuesto, por sus títulos. Newman también ha sido investigado por otros creadores plásticos contemporáneos y eso es especialmente llamativo y alentador. Algunas de sus obras han sido atacadas en varias ocasiones, por lo cual es parte de la polémica que versa sobre el autor. *Monocromos* establece una conexión clara con las telas de tres colores primarios del norteamericano (*¿Quién teme al rojo, amarillo y azul?*, 1960). Pero, además, revisa otros planteamientos sobre el empleo y el poder del pigmento por parte de otros autores como Yves Klein.

También son interesantes las piezas *41 metros gélidos pensando sobre Mark Rothko* y *41 metros tórridos pensando sobre Mark Rothko* (2012). Estableces una especie de juego de binomios desde los propios títulos. Háblanos de este conjunto.

Existe el juego de binomios que bien mencionas a partir del título, pero también otra serie de contraposiciones materiales y formales que abordo desde el proceso plástico. Uno de ellos sería el referente a la dimensión, en este caso el gran formato característico del *colour field*, por un lado, y lo ínfimo, el bastidor de 40x40 cm., por otro. La pintura con tres o cuatro colores plana, depositada capa por capa, y la bidimensional en mis telas que funciona como un bajorrelieve; la técnica de la realización formal pictórica con la aplicación de pintura e intervención de veladuras,

el proceso de secado, y lo que se ejecuta finamente con una aguja muy pequeña y requiere más tiempo, cuidado; el soporte tenso de tela de algodón imprimada y un soporte más blando, inconsistente por momentos (capas de tul) con múltiples e ínfimos agujeros. En esa composición también he empleado una gran cantidad de tela, factor que no se percibe a simple vista.

¿Has empleado 41 metros, como dice el título?

Para cada una de esas dos piezas he utilizado dicha cantidad de metros. Al contemplarlas, no se es consciente de ello de un modo inmediato, porque estamos ante una trama completamente anudada, donde incluso hay sectores con dos o más estratos de esta serie de uniones y enlaces. He estudiado algunos tipos de nudos marineros, además de la variedad cromática en la que la obra original aparecía en diferentes reproducciones. El clásico soporte pictórico, el bastidor de madera de pino, tiene unas dimensiones de 40x40 cm., si a ello le añadimos la longitud del marco nos encontramos con 41x41 cm. Me atraía esa cantidad que he trasladado a metros, a los 41 metros.



41 metros gélidos pensando sobre Mark Rothko y 41 metros tórridos pensando sobre Mark Rothko, 2012. Técnica mixta 40x40 cm c/u.

En obras anteriores combinas textil y pintura, añadiendo también cuentas, estampados u otros elementos decorativos que aportan cierto toque entre barroco y naif al conjunto. Si, por un lado, simulan ser imágenes amables, por otro se establece una dicotomía entre lo dulce y lo agresivo.

Seguimos un poco con esa dicotomía para hablar de lo que denominas lo dulce y lo agresivo. Al llegar a esa serie de obras anteriores realizadas sobre tela de algodón o lino sobre bastidor, y después trabajadas con pintura acrílica y pintura al óleo en ocasiones, me interesaba el componer y combinar los materiales de un modo ecléctico, así como revisar los pesos compositivos y cómo se adaptaban los materiales al soporte para establecer un discurso. Todas ellas son pinturas del género paisajístico, en las que también ejerce un papel fundamental el título.

Se relacionan con una estética barroca en el modo en que la superficie está saturada por momentos y en donde se tienen que conseguir una serie de efectos visuales, donde es igualmente importante la tactilidad y el brillo de los materiales. Antes de trabajar con esta sucesión de

imágenes estuve explorando durante un tiempo papeles pintados barrocos. Por añadidura, el conjunto presenta un aire naif fácilmente reconocible, lo cual no lo encuentro despectivo, sino que es un recurso que he adaptado para el uso del color y el trazo de algunas siluetas. En el momento de hacer estas pinturas y estancias un poco más inquietantes, ya que muchas veces se trata de enclaves abandonados, poco conocidos o apartados, he incorporado algún efecto plástico que sí puede semejar un tanto violento (el *dripping*). Me fascina también esa confrontación que se produce en el espectador en el acto de mirar, el poder soportar algo durante cierto periodo de tiempo.

En muchas ocasiones, tus títulos complementan a la imagen aportando una nueva información. Suelen ser irónicos y reflexivos, nos conducen a lugares a los que tal vez no llegaríamos solo con la contemplación de la obra. ¿Qué te interesa de este juego entre palabra e imagen?

Pienso mucho el título en el momento de documentarme y durante el proceso de la obra. Siempre hay varios títulos en un principio y posteriormente se van perfilando. En ocasiones, los posibles títulos son extremadamente llamativos y los tengo que modificar, porque incluso pueden ser una declaración desbordante. Aprecio enormemente que existan interrogantes y que la obra no esté completamente cerrada al mirarla. Es decir, que quien la mire pueda completarla y plantearse preguntas. La palabra, por una parte, representada por medio de la escritura en una cartela, establece algunas pautas y conduce al espectador a querer saber más, le aporta información sobre lo que la imagen puede llegar a contener. Es parte del proceso, no concibo una obra sin título, o si no la título es por no considerarlo necesario. Es parte de nombrar, dar nombre.

Se aprecia también un interés por la revisión del universo femenino desde un posicionamiento crítico que, de nuevo, surge muchas veces desde los títulos. Pienso por ejemplo en *Los bigotes de Rapunzel* (2012) o *L.H.O.O.Q* (2014), entre otros. ¿Qué planteamiento hay detrás de este tipo de piezas?

Son dos obras compositivamente diferentes pero que se pueden englobar bajo esa misma premisa que mencionas. Aquí, también nos topamos con imágenes afables, pero solo hasta cierto punto. En *Los bigotes de Rapunzel* hago una reseña muy clara al hogar, al universo femenino como una torre de marfil impoluta, jaula o también cárcel, algo que está reflejado en ese magnífico cuento infantil de los hermanos Grimm, que tantas veces leíamos antes de dormir. La torre es de papel y está inserta en un paisaje idílico con telas, lana trenzada y papel de servilleta.

Por otro lado, *L.H.O.O.Q.* es un trabajo objetual en forma de reliquia o corona-collar, donde sí que aparecen ya rostros tridimensionales plastificados, cabezas de muñecas, arrancadas, extirpadas y despojadas de sus cuerpos vacíos, que son empleadas como las cuentas de un collar. También, aparece el rostro de una niña más pequeña cuya cabeza es la cola de un perro y que sostiene en los labios una flor abierta.

¿L.H.O.O.Q es también un homenaje a Duchamp y su icónica obra en la que pinta bigotes a la Mona Lisa?

L.H.O.O.Q. es el título y, como tal, nos aporta datos sobre el trabajo. No sé si podemos hablar de homenaje, lo situaría como un medio o recurso para citar o hacer referencia a dicha obra. Se trata de materiales ya utilizados y con una carga simbólica muy intensa. La contribución del epígrafe recae en el cómo se articula al pronunciarlo, algo que es harto conocido. Los homófonos producidos tanto en francés como en inglés serían, bajo mi punto de vista, los más adecuados; el modo en el que al vocalizar, al pronunciar, puedes encontrar y reunir el significado de la pieza en un plano que no es exclusivamente visual.

Has participado en proyectos colaborativos con la Casa Museo de Emilia Pardo Bazán, en relación al Día Internacional de la Mujer y el Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer. ¿Cómo han sido estas experiencias?

Los dos talleres colaborativos en los que se hacía un llamamiento social y ciudadano han sido experiencias muy enriquecedoras y han funcionado perfectamente. En ambas estaba presente, por un lado, el trabajo literario de la autora herculina Emilia Pardo Bazán, y por otro, el empleo del material textil como útil reivindicativo. En el transcurso de los talleres siempre se ha hecho un acercamiento a los planteamientos primordiales de éste, por medio de la lectura de algún texto, el análisis y la comprensión de imágenes de artistas contemporáneas y un pequeño debate posterior, donde intervenían de un modo activo los participantes. En la ocasión de aquel 8M se realizó una conferencia previa al taller que tuvo una acogida formidable.

Los resultados plásticos han sido en *Anodad@s* (25N), una gran telaraña de trapillo que se instaló en las dependencias de la Casa Museo y que ha permanecido allí durante varios años, si bien después, su directora, Xulia Santiso, ha decidido trasportarla y llevarla a otros eventos relacionados. En el segundo caso, con *A liña da visibilidade do traballo* (8M) era una obra completamente efímera con un pasacalles desde la puerta principal del Museo hasta la estatua de María Pita realizada por Xosé Castiñeiras, la cual funciona como símbolo de la libertad de la ciudad herculina. En aquel momento, los participantes portaban objetos realizados en el transcurso del taller y que eran intercambiables entre las dos mujeres, Emilia Pardo Bazán y María Pita, esta vez conducidos por un gran hilo extenso de lana en color rojo. He de mencionar que ninguno de estos planteamientos didácticos en formato de taller habría funcionado bien sin el trabajo y el apoyo que ha habido detrás por parte del equipo directivo del centro y de sus técnicos, que siempre me han prestado una ayuda incondicional.



Monocromos, 2012. Técnica mixta sobre lino, 60x60 cm c/u. Vista exposición colectiva del Grupo de Investigación Prace en el Pazo Torrado de Cambados, 2019.

Además de tu perfil como artista, realizas proyectos de comisariado y educación artística. De alguna manera, el conocimiento en primera persona de la práctica artística permite aportar una mirada más empática a la hora de componer proyectos que tienen que ver con la gestión y el acercamiento del arte al público. ¿De qué modo se complementan ambas facetas?

De algún modo tú te trasladas al lugar del otro con el que pretendes compartir, enseñar, mostrar... Considero que el haber practicado arte presenta ciertas ventajas, por supuesto, pero también algunas limitaciones. La mayoría de las tareas relacionadas con la gestión cuando expones no las realizas tú de primera mano, sino otro; le podemos llamar galerista, gestor cultural, comisario, técnico de cultura ... La problemática se presenta cuando estas prácticas son un poco confusas y van en detrimento de quien crea.

El conjunto de destrezas que has de manejar para gestionar, o bien, dado el caso, para plantear la difusión de una muestra a través de visitas guiadas, actividades didácticas, conferencias, proyecciones, etc. no te lo ofrece el hecho de practicar arte y que éste pueda estar difundido por medio de los canales más tradicionales. Hay que formarse, es decir, especializarse e ir adquiriendo conocimientos, no solo teóricos sino también prácticos, para que todos los implicados en este proceso reciban su parte equitativa. Es una tarea compleja pero gratificante al mismo tiempo. En el caso de la gestión, a modo personal, es más sencillo a la hora de seleccionar a artistas, charlar con ellos, articular las obras que has de presentar, el discurso, los recorridos visuales y también realizar o supervisar las propuestas didácticas.

Desde tu trabajo como educadora en Afundación ¿qué recursos o actividades consideras que tienen mejores resultados a la hora de despertar el interés del público por el arte?

Como profesora de Historia del Arte y como visitante asidua a museos y centros de arte, puedo decir que a quien mira le gusta reconocer y disfrutar, que las obras sean abarcables, sencillas, fáciles de recorrer con la mirada, para después analizar posteriormente algunos de sus detalles. A partir de ahí, son importantes múltiples recursos cuando sales de la sala, con los que puedes indagar sobre una obra, un artista... Las exposiciones, y me refiero a las que tratan temas artísticos, han de contener información sobre el artista y su contexto; el formato audiovisual funciona muy bien en este último término. Considero que es importante que los creadores hablen, algo extremadamente difícil, por lo cual alguna mesa redonda, un debate, o un taller de artista puede ser muy adecuado.

Por otra parte, hay que ofrecer recursos como talleres destinados a todos los públicos: niños, adolescentes, familias, adultos y tercera edad. Me interesaría que se pusieran en funcionamiento actividades destinadas a colectivos más vulnerables socialmente. Asimismo, los diálogos con otras expresiones artísticas bien sea la danza, la música, el teatro o el cine complementan de modo formidable las muestras.

¿Crees que está suficientemente valorado el papel de la educación artística en la sociedad?

Si nos referimos a la formación reglada, la educación artística ha visto mermada su carga lectiva en continuos programas educativos desde hace décadas. Así, se ha concedido un papel primordial a otras ramas del conocimiento consideradas instrumentales, sabiendo de antemano que la educación artística, por un lado, complementa la adquisición de conocimientos y el éxito en estas disciplinas y, por otro, aporta competencias que difícilmente se desarrollan al estar en contacto con otras materias. Sí que ha habido y siguen produciéndose debates y reclamaciones constantes por parte de docentes expertos en la materia, porque la situación se convierte a cada paso en más urgente. También, tras analizarse la problemática en nuestro contexto, se ha comparado con otros programas educativos que se desarrollan en el seno de países con alta puntuación en los informes PISA. Si tenemos buenos docentes parece que no se les escucha y,

por supuesto, es un claro reflejo de lo que está sucediendo en la sociedad con respecto a la apreciación y valoración que se tiene hacia el arte, a pesar de encontrarnos en un estado que posee un extenso y rico patrimonio artístico y cultural.

Si hablamos de formación no reglada, el panorama es más alentador, puesto que existen numerosos centros de arte, asociaciones, museos ... donde se desarrollan actividades educativas y culturales. Cabría preguntarse si tanto la sociedad como las futuras generaciones son merecedoras de esta escena.

Muchas gracias Alba!