

Almudena Fernández Fariña

PISANDO CHARCOS

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

2 xuño - 10 setembro 2023

Primeira planta

Comisariado: Susana Cendán

Almudena Fernández Fariña. Pisando charcos intégrase no programa que o CGAC vén desenvolvendo desde 2016 co fin de revisar a traxectoria de artistas galegos de media carreira. O percorrido artístico de Almudena Fernández Fariña principia a mediados dos anos noventa e destaca polas súas contribucións ao entendemento da pintura como unha práctica en permanente definición.

Revisar unha traxectoria artística implica unha gran responsabilidade, sobre todo cando o propósito é proporcionar necesariamente unha relectura rigorosa e retrospectiva sobre unha artista complexa na súa diversidade. Como historiadora consciente da parcialidade dos relatos, coido que é prioritario contextualizar as contribucións de Almudena Fernández Fariña con argumentos que palíen as ausencias —todas as ausencias— nun medio no que seguen a triunfar as miradas normativas e masculinizadas.

A incorporación transversal do legado de artistas galegos aos discursos históricos, transmitindo unha imaxe de normalidade —de non excepcionalidade— en relación coa súa transcendencia e coas súas achegas, segue a ser unha tarefa pendente. De aí que, aproveitando a resonancia que me proporciona o CGAC, un centro de referencia para o estudo e o coñecemento da arte contemporánea de dentro e fóra de Galicia, reivindicque a necesidade de crear unha xenealoxía que reavalíe os discursos hexemónicos, corrixa as ausencias e, sobre todo, proporcione modelos propios e próximos nos cales recoñecermonos.

As achegas pictóricas de Almudena Fernández Fariña resultan decisivas para a comprensión da pintura como un xénero permeable que se expande alén do marco para dialogar en termos estéticos, arquitectónicos, antropolóxicos ou sociais co lugar. A transición dunha pintura plana a



unhas propostas espaciais metodoloxicamente complexas, implica un proceso investigador que está na xénese do que representa a personalidade dunha artista que non se conforma simplemente con *executar*, senón que precisa *argumentar* o seu pensamento por escrito.

O diálogo, palabra clave no xerme deste proxecto, articúlase a partir da curiosidade e das reflexións de Almudena sobre a práctica da pintura e a súa relación cunha serie de procesos paralelos, como as artes aplicadas, a fotografía, o *objet trouvé* ou a ensamblaxe, que percorren toda a súa traxectoria.

Cuestionar as xerarquías convencionais, apostar por formas diversas de creatividade ou ofrecerse para dialogar con outras e outros artistas, desde a convicción do enriquecemento que isto supón no plano individual, implica ter pisado uns cantos charcos. Non tanto como unha metáfora do evitable, senón como unha condición necesaria para seguir avanzando.

TRAMAS E ESCRITURAS

Neste apartado inclúense os primeiros traballos artísticos de Almudena Fernández Fariña, algúns deles inéditos. Un percorrido que comeza a mediados da década dos anos noventa e que se caracteriza pola experimentación con soportes e disciplinas de moi diversa índole: pinturas, debuxos, fotografía performativa, libros de artista, cerámica e *objets trouvés* intervidos —e que pola súa vez interveñen o espazo— centrados na plasticidade da escrita, a gran protagonista deste período.

Os procesos artísticos xiran arredor da repetición de tramas, escrituras e motivos que se acumulan, se expanden, se combinan e se serializan nun xogo especulativo que pode



Almudena Fernández Fariña: *Sen título*, 1998. © Almudena Fernández Fariña, VEGAP, Santiago de Compostela, 2023

(ou non) significar nada. Comeza a ser apreciable o valor que a artista lle concede ao ornamental, que entende non só como unha imaxe abstracta, senón tamén como un elemento susceptible de tecer asociacións conceptualmente complexas.

Kamasutra de la escritura (Kamasutra da escrita, 1994) e *No es un libro* (Non é un libro, 1994), un par de libros de artista conformados con fragmentos de cadros desbotados, entran dentro da categoría barthesiana de pracer xestual, intuitivo e asemade reflexivo. Unha escrita liberada de regras gramaticais, onde a xestualidade queda —metaforicamente— atrapada nos límites do formato libro.

Na serie *El silencio es lenguaje* (O silencio é linguaxe, 1994) Almudena alude a unha escrita que, aínda que expresada a través do silencio, se formaliza como linguaxe. Trátase dun proxecto xestado na súa etapa de estudante que dá unha idea do seu desenvolvemento temperán como artista, do seu entendemento da fotografía como un medio para cuestionar e reformular os procedementos artísticos: “[A]s innovacións tecnolóxicas non constitúen unha ameaza para a práctica pictórica senón polo contrario, son un estímulo para afrontar novos procesos de construción de imaxes, para elaborar novos discursos. Son ferramentas que implementan as posibilidades de representación e de presentación”¹.

A palabra *silencio* rexorde, escrita con arame, nunha serie de debuxos realizados entre 2007 e 2011. Nun deles o silencio serialízase; no outro, permanece unido a unha madeixa de arame. A escala intimista destes debuxos contrasta coa lectura poderosa que ofrecen: o silencio tamén comunica, e mesmo resulta máis significativo que a

palabra escrita. Trátase dun silencio elocuente arredor do cal se articulan percorridos conceptuais nos que o silencio se repite, se debuxa ou se tece.

Da mesma maneira que a escrita pode revelarse a través do silencio, a pintura formalízase en libros intervidos con arame ou noutros cuxas letras se espallan en rebeldía polo espazo expositivo. Unha linguaxe visual cargada de ironía coa que Almudena afonda na poética do *ready-made*, o *objet trouvé* e a ensamblaxe para a reinterpretar nun conxunto de libros-objecto que se rebelan contra calquera tradición limitadora.

A cerámica interésalle a Almudena, do mesmo xeito que outras disciplinas presentes na sala, como un medio para profundar nas posibilidades comunicativas e plásticas da escrita. Cando a artista concibe *Escritura rota* (1998), a percepción artística da cerámica non era a mesma que agora, non alcanzara a lexitimidade da que goza na actualidade. É importante subliñar isto pois, malia a cerámica ter estado moi presente nos itinerarios de artistas recoñecidos e mesmo mistificados, a súa consideración na narrativa da historia da arte mantivéraa acazapada nas marxes.

Almudena libera a cerámica das súas ataduras para lle conceder o espazo discursivo e a autonomía que as restricións do marco renacentista lle negaran: “[A]ta a Alta Idade Media o soporte das imaxes pintadas non foi exclusivamente o ‘cadro’, mais tamén a cerámica, os libros ilustrados e mais os muros da arquitectura”².

Grafitos, un *work in progress* realizado por Almudena Fernández Fariña entre 1995 e 2023, é a obra elixida

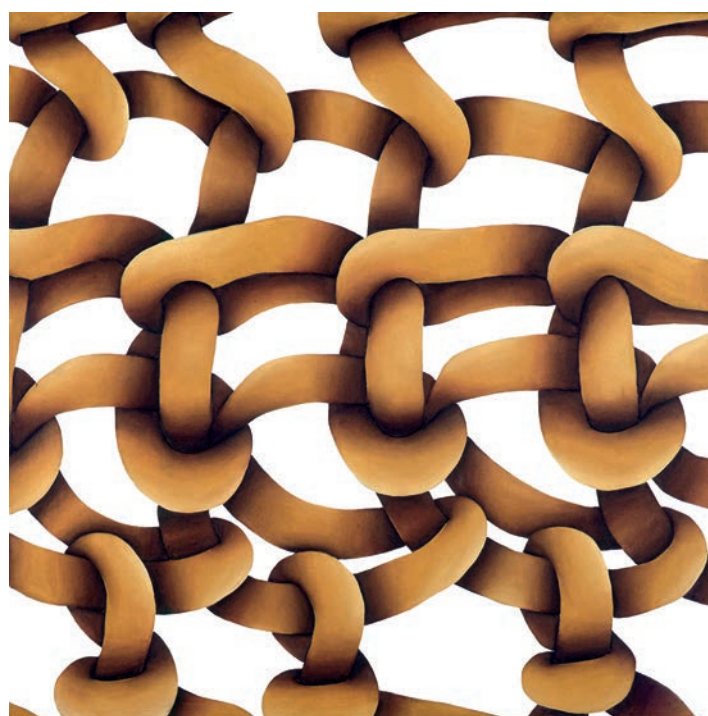
para establecer un diálogo con *Trama 2* (1998) do artista catalán Joan Hernández Pijuan (Barcelona, 1931-2005), o cal na década dos noventa comezou a desenvolver unha pintura sintetizada na que a paisaxe se transforma nunha abstracción de tramas e signos. A confluencia entre os dous artistas transcende o feito de ambos os dous seren ademais docentes, o cal sen dúbida condiciona a súa maneira de entender a arte, tamén se debe á súa confianza nas calidades comunicativas das formas esquemáticas, á súa aposta polo xenuíno e polo silencio como médiums para aprehender a arte con plenitude.

ALICIA

A serie de pinturas que compón este apartado débelle o nome á personaxe de *Alicia no país das marabillas* creada por Lewis Carroll en 1862. Realizadas entre 1999 e 2001, son obras que ilustran a transición entre a desconstrución da linguaxe e a súa transformación nun sistema de nós e signos apreciábeis na etapa inmediatamente posterior. Os títulos e textos escritos nestes cadros son apropiacións dos diálogos entre Alicia e outros personaxes do libro.

En *Guárdate de ese mal genio* (Gárdate dese mal xenio, 2000), rememórase o delirante diálogo entre Alicia e a eiruga, un personaxe masculino e arrogante que intimida a nena con preguntas disparatadas ás que esta, non obstante, tenta responder con sensatez. A través do xogo de palabras Almudena pon en valor a capacidade da nena —de todas as nenas— para tomar as rendas do seu destino.

A trama, a repetición e a escrita seguen sendo as grandes protagonistas do proceso pictórico. A artista interpreta os textos de Carroll como un caligrama onde a escrita adopta a forma do asunto sobre o que escribe, entrelazándose e fundíndose coa cor ata a ilexibilidade.



Almudena Fernández Fariña: *Punto alto*, 2002. © Almudena Fernández Fariña, VEGAP, Santiago de Compostela, 2013

TECIDOS

A partir do ano 2001 prodúcese unha transformación formal e conceptual na obra de Almudena Fernández Fariña. Desenvolve unha sorte de escritura tecida que deixa de se organizar arredor da palabra para anoarse, anobelarse e tecerse no espazo pictórico. Un proceso lento e trabaloso, que evidencia a súa afinidade coa realidade cotiá da que parte: os labores anónimos —tecer, bordar, calcetar, coser...— realizados por mulleres no ámbito doméstico.

A inclusión neste apartado dunha obra de Rosemarie Trockel (Schwerte, Alemaña, 1952) responde a unha interlocución que leva implícita a potencialidade metafórica do acto de tecer na construción das identidades femininas. Tanto as pinturas de nós de Almudena Fernández Fariña como a pintura tecida mediante procedementos mecánicos de Rosemarie Trockel eluden calquera forma artística identificable, repetindo motivos que, ao se multiplicaren, quedan reducidos ao anonimato, a un territorio especulativo que, tradicionalmente, ten connotado efeminamento.

Tridacna (1972), de Aurèlia Muñoz establece conversas cruzadas coa totalidade das obras expostas na sala, particularmente con *Un vestido para Penélope* (2004), unha revisión do mito clásico en clave feminista. O manto non só se transforma nun elemento especulativo que empodera a Penélope na súa resistencia a ser concluído, senón que suscita interrogantes sobre a percepción simbólica do acto de tecer na tradición cultural.

Eliximos *Shhh* (2007), unha obra na que Almudena debuxa o silencio pendendo dun fío, para pechar o bucle de interlocucións na sala. Trátase dun silencio activo e xestionado con audacia que invita a reflexionar sobre o simbolismo implícito no acto de tecer, sobre como este



Almudena Fernández Fariña: *Punto bajo*, 2002. Colección particular © Almudena Fernández Fariña, VEGAP, Santiago de Compostela, 2013



Almudena Fernández Fariña: *Mural espiga*, Casa das Artes, Vigo, 2010. © Almudena Fernández Fariña, VEGAP, Santiago de Compostela, 2023

condiciou as definicións culturais verbo da identidade feminina e obstaculizou o desenvolvemento creativo das mulleres na historia da arte.

SIGNOS E ORNAMENTOS

Na serie *Signos e ornamentos* (2014-2022), Almudena Fernández Fariña deixa de pór en cuestión os límites físicos do marco-ventá, para abrazalo de maneira desinhibida. Trátase dun regreso no que o narrativo e a subxectividade adquiren un valor fundamental. A ensamblaxe de tramas ornamentais e signos, tanto culturais como populares, xera un impacto que, unha vez superado o *shock* inicial, insta o espectador a articular as súas propias narrativas.

Despois das sucesivas capas de tramas, obxectos e personaxes, subxace a reivindicación do decorativo, un concepto infravalorado na historia da arte pola súa vinculación co feminino que a artista entende, non como algo trivial, senón como unha realidade que toma en consideración "o conflito como parte inherente á cultura"³.

A convivencia de procedementos artísticos formais e informais, xustapostos nun espazo pictórico fragmentado, conecta a pintura de Almudena Fernández Fariña coa de Patricia Gadea (Madrid, 1960 - Palencia, 2006). En ambos os casos as artistas toman elementos da cultura popular, que combinan de maneira sarcástica, introducindo alusións á construción estereotipada da feminidade e á figura do pallaso feliz entendida como un símbolo que resume a dualidade traxicómica que nos define individual e colectivamente. O circo⁴, sinala Virginia Torrente, como pano de fondo dun espectáculo tan glorioso como efémero.

PINTURA SITE

Este apartado acolle as intervencións realizadas por Almudena Fernández Fariña en diversos espazos expositivos entre os anos 2002 e 2016. Trátase dunha parte transcendental da súa traxectoria recompilada integramente nun documento audiovisual realizado ex professo para a exposición.

As intervencións *site specific* de Almudena son indisolubles do contexto en que xorden, pois a súa lóxica parte da apropiación das súas peculiaridades físicas ou simbólicas, as cales son reinterpretadas pictoricamente tras un minucioso proceso de estudo sobre o lugar, o cal pasa a ser obxecto e significado da obra. Os diálogos, presentes en todas as salas, iníciase aquí en termos espaciais e discursivos e ábrese a cuestionamentos de carácter estético, institucional, social ou antropolóxico.

A artista redefine os conceptos sobre o pictórico no espazo tridimensional e desafia as convencións á vez que se interroga sobre as posibilidades da pintura. No entanto, aínda repetida, desbordada ou descontextualizada, a pintura non deixa de ser pintura. Simplemente toma unha dirección contaminada que esvae os límites entre disciplinas e tece interrelacións co deseño, as artes aplicadas e o repertorio infinito da ornamentación.

PROCESOS PARALELOS

Nos seus últimos traballos Almudena Fernández Fariña explora un ámbito especulativo e irónico no que os materiais, a pincelada, a xestualidade ou o trazo se independizan da pintura. A artista inténase nun territorio neutral que vira co de riba para baixo a idea do xenio ou a aura, atributos necesarios para acadar o recoñecemento artístico nun pasado non moi distante.

Tanto na serie *Overflowing Paintings* (2014-2023), como en *Container Paintings* (2016-2023), o narrativo pasa a un segundo plano. É a pintura a que interroga os pigmentos, o bastidor ou os propios pinceis, aos que lles concede un protagonismo inusitado. As voluminosas zurrichadas de espuma de poliuretano, a pintura desbordándose fóra do marco ou as cores que alí operan non apelan a nada en concreto, tan só á pintura en si.

Os pinceis secos e envoltos nunha masa compacta de pintura rosa de Guillermo Mora (Alcalá de Henares, Madrid, 1980) poden ser interpretados na mesma liña de pór en evidencia os acontecementos vinculados ao proceso material da pintura. O diálogo que establecen Almudena e Guillermo ten en común o feito de explotar ao máximo os elementos pictóricos, aos que tratan como medios e formas artísticas de pleno dereito.

FLOR E ACANTO

Flor e acanto (2023) é unha intervención de Almudena Fernández Fariña, pensada especificamente para o hall do CGAC, que propón un diálogo contraposto entre a arquitectura minimalista de Álvaro Siza Vieira (Matosinhos, Portugal, 1933) e o barroquismo do convento de San Domingos de Bonaval, coa súa profusa ornamentación de carácter simbólico.

A artista aprópiase dun motivo que decora a porta principal da igrexa, as follas de acanto características da iconografía barroca, para redimensionalo, repetilo e debuxalo a diferentes escalas. A intencionalidade na elección do motivo vai máis alá do meramente decorativo: as follas de acanto, coas espiñas, simbolizan a persistencia da memoria alén da morte e a capacidade para superar adversidades.

A utilización do grafito forma parte dunha elección consciente, en canto que lle permite á artista conseguir diferentes graos de transparencia e texturas con acabados irregulares que favorecen a expansión desinhibida das formas vexetais.

A intervención constitúe igualmente unha homenaxe á conversación que Siza Vieira mantivo co veciño edificio de pedra cando o CGAC era só un bosquejo, e cuxa esencia está presente nos xiros inesperados ou na teatralidade dalgúns dos seus espazos interiores. O debate dialéctico que Almudena Fernández Fariña establece coa arquitectura núa do portugués transforma non só a percepción esencialista do vestíbulo, senón tamén o seu significado simbólico, interpelando estética e intelectualmente a nosa mirada.

Susana Cendán

NOTAS

1. Almudena Fernández Fariña, *Lo que la pintura no es: la lógica de la afirmación del campo expandido en la pintura*, Deputación de Pontevedra, Pontevedra, 2010, p. 28.
2. *Ibid.*, p. 182.
3. *Ibid.*, p. 278.
4. Virginia Torrente, *Patricia Gadea. Atomic Circus*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, p. 135.

ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA (Vigo, Pontevedra, 1970) é artista, doutora en Belas Artes e, desde 2000, docente na Facultade de Belas Artes de Pontevedra (Universidade de Vigo). A súa formación pasa pola Facultade de Belas Artes de Pontevedra (1990-1995), a School of Art and Design de Limerick (1994) a École de Beaux Arts de Le Mans (1996-1997) e a Facultade de Belas Artes da Universidade de Salamanca (1997-1998).

A súa traxectoria artística comeza a mediados dos anos noventa. Desde entón participaría en exposicións monográficas en diversas galerías (SCQ, Santiago de Compostela; VGO, Vigo; Arte Periférica, Lisboa; Astarté, Madrid) e institucións (Centro Torrente Ballester, Ferrol; Espaço T, O Porto).

O seu traballo foi recoñecido con numerosos premios e bolsas entre os que destacan: o Premio de Pintura Francisco de Goya Villa de Madrid (1996), o Premio de Pintura L'Oreal (2000), a bolsa do certame Novos Valores (1994), a Bolsa Fundación Caixa Galicia para cursar estudos de máster no estranxeiro (1996) ou a bolsa da Fundación Pollock-Krasner (2001).

Desde 2002 a súa obra comeza a explorar o espazo máis alá do cadro, presentando proxectos específicos en centros de arte e institucións como o museo Marco de Vigo, o Museo de Pontevedra ou a Fundación Barrié na Coruña, entre outros.

En paralelo á actividade artística, desenvolve un intenso labor de investigación teórica no ámbito da pintura contemporánea. O ensaio titulado "Lo que la pintura no es" (2011) recibiu o Premio Extraordinario de Tese da Universidade de Vigo (2008-2009), e o Premio Provincial á Xuventude da Deputación Provincial de Pontevedra na categoría de Investigación (2009). Entre as súas publicacións máis recoñecidas cabe destacar *Pintura site*, editada por Dardo en 2014.

A súa obra forma parte da colección do MAC de Madrid; o Museo de Pontevedra; o Consello de Contas de Galicia; a Fundación Caixa Madrid; a Deputación da Coruña; a Colección L'Oreal; a Colección MICA ou a Colección CGAC.

Almudena Fernández Fariña

PISANDO CHARCOS

Almudena Fernández Fariña. Pisando charcos se integra en el programa que el CGAC viene desarrollando desde 2016 con el fin de revisar la trayectoria de artistas gallegos de media carrera. El recorrido artístico de Almudena Fernández Fariña comienza a mediados de los años noventa y destaca por sus contribuciones al entendimiento de la pintura como una práctica en permanente definición.

Revisar una trayectoria artística implica una gran responsabilidad, sobre todo cuando el propósito es proporcionar una relectura rigurosa y retrospectiva sobre una artista compleja en su diversidad. Como historiadora consciente de la parcialidad de los relatos, considero prioritario contextualizar las contribuciones de Almudena Fernández Fariña con argumentos que palíen las ausencias —todas las ausencias— en un medio en el que continúan triunfando las miradas normativas y masculinizadas.

La incorporación transversal del legado de artistas gallegas a los discursos históricos, transmitiendo una imagen de normalidad —de no excepcionalidad— en relación con su trascendencia y aportaciones, continúa siendo una tarea pendiente. De ahí que, aprovechando el altavoz que me proporciona el CGAC, un centro de referencia para el estudio y el conocimiento del arte contemporáneo de dentro y fuera de Galicia, reivindique la necesidad de crear una genealogía que reevalúe los discursos hegemónicos, corrija las ausencias y, sobre todo, proporcione modelos propios y cercanos en los que reconocernos.

Las aportaciones pictóricas de Almudena Fernández Fariña resultan decisivas para la comprensión de la pintura como un género permeable que se expande más allá del marco, dialogando en términos estéticos, arquitectónicos, antropológicos o sociales con el lugar. La transición de una pintura plana a unos planteamientos espaciales metodológicamente complejos, implica un proceso investigador que está en la génesis de lo que representa la personalidad de una artista que no se conforma simplemente con *ejecutar*, sino que precisa *argumentar* su pensamiento por escrito.

El diálogo, palabra clave en el germen de este proyecto, se articula a partir de la curiosidad y las reflexiones de Almudena sobre la práctica de la pintura y su relación con una serie de procesos paralelos, como las artes aplicadas, la fotografía, el *objet trouvé* o el ensamblaje, que recorren toda su trayectoria.

Cuestionar las jerarquías convencionales, apostar por formas diversas de creatividad o prestarse a dialogar con otras y otros artistas, desde la convicción del enriquecimiento que esto supone en el plano individual, implica haber pisado unos cuantos charcos. No tanto como una metáfora de lo evitable, sino como una condición necesaria para seguir avanzando.

TRAMAS Y ESCRITURAS

En este apartado se incluyen los primeros trabajos artísticos de Almudena Fernández Fariña, algunos de ellos inéditos. Un recorrido que comienza a mediados de la década de los años noventa y se caracteriza por la experimentación con soportes y disciplinas de muy diversa índole: pinturas, dibujos, fotografía performativa, libros de artista, cerámica y *objets trouvés* intervenidos —y que a su vez intervienen el espacio— centrados en la plasticidad de la escritura, la gran protagonista de este periodo.

Los procesos artísticos giran en torno a la repetición de tramas, escrituras y motivos que se acumulan, se expanden, se combinan y se serializan en un juego especulativo que puede (o no) significar nada. Comienza a ser apreciable el valor que la artista concede a lo ornamental, entendiéndolo no solo como una imagen abstracta, sino también como un elemento susceptible de tejer asociaciones conceptualmente complejas.

Kamasutra de la escritura (1994) y *No es un libro* (1994), un par de libros de artista conformados con fragmentos de cuadros desechados, entran dentro de la categoría barthesiana de placer gestual, intuitivo y al mismo tiempo reflexivo. Una escritura liberada de reglas gramaticales, donde la gestualidad queda —metafóricamente— atrapada en los límites del formato libro.

En la serie *El silencio es lenguaje* (1994) Almudena alude a una escritura que, aunque expresada a través del silencio, se formaliza como lenguaje. Se trata de un proyecto gestado en su etapa de estudiante que da una idea de su desarrollo temprano como artista, de su entendimiento de la fotografía como un medio para cuestionar y replantear los procedimientos artísticos: “[L]as innovaciones tecnológicas no constituyen una amenaza para la práctica pictórica sino al contrario, son un estímulo para afrontar nuevos procesos de construcción de imágenes, para elaborar nuevos discursos. Son herramientas que implementan las posibilidades de representación y presentación”¹.

La palabra *silencio* resurge, escrita con alambre, en una serie de dibujos realizados entre 2007 y 2011. En uno de ellos el silencio se serializa; en el otro, permanece unido a una madeja de alambre. La escala intimista de estos dibujos contrasta con la lectura poderosa que ofrecen: el silencio también comunica, resultando incluso más significativo que

la palabra escrita. Se trata de un silencio elocuente en torno al cual se articulan recorridos conceptuales en los que el silencio se repite, dibuja o teje.

De la misma manera que la escritura puede revelarse a través del silencio, la pintura se formaliza en libros intervenidos con alambre o en otros cuyas letras se expanden en rebeldía por el espacio expositivo. Un lenguaje visual cargado de ironía con el que Almudena profundiza en la poética del *ready-made*, el *objet trouvé* y el ensamblaje para reinterpretarla en un conjunto de libros-objeto que se rebelan contra cualquier tradición limitadora.

La cerámica le interesa a Almudena, de la misma manera que otras disciplinas presentes en la sala, como un medio para profundizar en las posibilidades comunicativas y plásticas de la escritura. Cuando la artista concibe *Escritura rota* (1998), la percepción artística de la cerámica no era la misma que ahora, no había alcanzado la legitimidad de la que goza en la actualidad. Es importante subrayar esto pues, a pesar de que la cerámica ha estado muy presente en los itinerarios de artistas reconocidos e incluso mistificados, su consideración en la narrativa de la historia del arte la había mantenido agazapada en los márgenes.

Almudena libera a la cerámica de sus ataduras concediéndole el espacio discursivo y la autonomía que las restricciones del marco renacentista le habían negado: “[H]asta la Alta Edad Media el soporte de las imágenes pintadas no fue exclusivamente el ‘cuadro’, sino también la cerámica, los libros ilustrados y los muros de la arquitectura”².

Grafitos, un *work in progress* realizado por Almudena Fernández Fariña entre 1995 y 2023, es la obra elegida

para entablar un diálogo con *Trama 2* (1998) del artista catalán Joan Hernández Pijuan (Barcelona, 1931-2005), el cual en la década de los noventa empezó a desarrollar una pintura sintetizada en la que el paisaje se transforma en una abstracción de tramas y signos. La confluencia entre los dos artistas trasciende el hecho de que ambos son además docentes, lo cual sin duda condiciona su manera de entender el arte, también se debe a su confianza en las cualidades comunicativas de las formas esquemáticas, a su apuesta por lo genuino y por el silencio como médiums para aprehender el arte con plenitud.

ALICIA

La serie de pinturas que compone este apartado debe su nombre al personaje de *Alicia en el país de las maravillas* creado por Lewis Carroll en 1862. Realizadas entre 1999 y 2001, son obras que ilustran la transición entre la deconstrucción del lenguaje y su transformación en un sistema de nudos y signos apreciables en la etapa inmediatamente posterior. Los títulos y textos escritos en estos cuadros son apropiaciones de los diálogos entre Alicia y otros personajes del libro.

En *Guárdate de ese mal genio* (2000), se rememora el delirante diálogo entre Alicia y la oruga, un personaje masculino y arrogante que intimida a la niña con preguntas disparatadas a las que esta, no obstante, intenta responder con sensatez. A través del juego de palabras Almudena pone en valor la capacidad de la niña —de todas las niñas— para tomar las riendas de su destino.

La trama, la repetición y la escritura siguen siendo los grandes protagonistas del proceso pictórico. La artista



Almudena Fernández Fariña: *El silencio es lenguaje*, 1994. © Almudena Fernández Fariña, VEGAP, Santiago de Compostela, 2023



Almudena Fernández Fariña: *Textos de placer y goce*, 2006. © Almudena Fernández Fariña, VEGAP, Santiago de Compostela, 2023

interpreta los textos de Carroll como un caligrama donde la escritura adopta la forma del asunto sobre el que escribe, entrelazándose y fundiéndose con el color hasta su ilegibilidad.

TEJIDOS

A partir del año 2001 se produce una transformación formal y conceptual en la obra de Almudena Fernández Fariña. Desarrolla una suerte de escritura tejida que deja de organizarse en torno a la palabra para anudarse, enredarse y tejerse en el espacio pictórico. Un proceso lento y laborioso, que evidencia su afinidad con la realidad cotidiana de la que parte: las labores anónimas —tejer, bordar, calcetar, coser...— realizadas por mujeres en el ámbito doméstico.

La inclusión en este apartado de una obra de Rosemarie Trockel (Schwerte, Alemania, 1952) responde a una interlocución que lleva implícita la potencialidad metafórica del acto de tejer en la construcción de las identidades femeninas. Tanto las pinturas de nudos de Almudena Fernández Fariña como la pintura tejida mediante procedimientos mecánicos de Rosemarie Trockel eluden cualquier forma artística identificable, repitiendo motivos que, al multiplicarse, quedan reducidos al anonimato, a un territorio especulativo que, tradicionalmente, ha connotado afeminamiento.

Tridacna (1972), de Aurèlia Muñoz establece conversaciones cruzadas con la totalidad de las obras expuestas en la sala, particularmente con *Un vestido para Penélope* (2004) una revisión del mito clásico en clave feminista. El manto no solo se transforma en un elemento especulativo que empodera a Penélope en su resistencia a ser concluido, sino que plantea interrogantes sobre la percepción simbólica del acto de tejer en la tradición cultural.

Hemos elegido *Shhh* (2007), una obra en la que Almudena dibuja el silencio pendiendo de un hilo, para cerrar el bucle de interlocuciones en la sala. Se trata de un silencio activo y gestionado con audacia que invita a reflexionar sobre el



Almudena Fernández Fariña: *Shhh*, 2007. © Almudena Fernández Fariña, VEGAP, Santiago de Compostela, 2023

simbolismo implícito en el acto de tejer, sobre cómo este ha condicionado las definiciones culturales en torno a la identidad femenina, obstaculizando el desarrollo creativo de las mujeres en la historia del arte.

SIGNOS Y ORNAMENTOS

En la serie *Signos y ornamentos* (2014-2022), Almudena Fernández Fariña deja de poner en cuestión los límites físicos del marco-ventana, para abrazarlo de manera desinhibida. Se trata de un regreso en el que lo narrativo y la subjetividad adquieren un valor fundamental. El ensamblaje de tramas ornamentales y signos, tanto culturales como populares, genera un impacto que, una vez superado el *shock* inicial, insta al espectador a articular sus propias narrativas.

Tras las sucesivas capas de tramas, objetos y personajes, subyace la reivindicación de lo decorativo, un concepto infravalorado en la historia del arte por su vinculación con lo femenino que la artista entiende, no como algo trivial, sino como una realidad que toma en consideración “el conflicto como parte inherente a la cultura”³.

La convivencia de procedimientos artísticos formales e informales, yuxtapuestos en un espacio pictórico fragmentado, conecta la pintura de Almudena Fernández Fariña con la de Patricia Gadea (Madrid, 1960 - Palencia, 2006). En ambos casos las artistas toman elementos de la cultura popular combinándolos de manera sarcástica, introduciendo alusiones a la construcción estereotipada de la feminidad y a la figura del payaso feliz entendida como un símbolo que resume la dualidad tragicómica que nos define individual y colectivamente. El circo, señala Virginia Torrente⁴, como telón de fondo de un espectáculo tan glorioso como efímero.

PINTURA SITE

Este apartado acoge las intervenciones realizadas por Almudena Fernández Fariña en diversos espacios expositivos

entre los años 2002 y 2016. Se trata de una parte trascendental de su trayectoria recopilada íntegramente en un documento audiovisual realizado ex profeso para la exposición.

Las intervenciones *site specific* de Almudena son indisociables del contexto en el que surgen, pues su lógica parte de la apropiación de sus peculiaridades físicas o simbólicas, las cuales son reinterpretadas pictóricamente tras un minucioso proceso de estudio sobre el lugar, el cual pasa a ser objeto y significado de la obra. Los diálogos, presentes en todas las salas, se entablan aquí en términos espaciales y discursivos, abriéndose a cuestionamientos de carácter estético, institucional, social o antropológico.

La artista redefine los conceptos sobre lo pictórico en el espacio tridimensional, desafiando las convenciones e interrogándose sobre las posibilidades de la pintura. Sin embargo, aun repetida, desbordada o descontextualizada, la pintura no deja de ser pintura. Simplemente toma una dirección contaminada que difumina los límites entre disciplinas, tejiendo interrelaciones con el diseño, las artes aplicadas y el repertorio infinito de la ornamentación.

PROCESOS PARALELOS

En sus últimos trabajos Almudena Fernández Fariña explora un ámbito especulativo e irónico en el que los materiales, la pincelada, la gestualidad o el trazo se independizan de la pintura. La artista se adentra en un territorio neutral que pone patas arriba la idea del genio o el aura, atributos

necesarios para alcanzar el reconocimiento artístico en un pasado no muy lejano.

Tanto en la serie *Overflowing Paintings* (2014-2023), como en *Container Paintings* (2016-2023), lo narrativo pasa a un segundo plano. Es la pintura la que interroga a los pigmentos, al bastidor o a los propios pinceles, concediéndoles un protagonismo inusual. Los voluminosos chorretones de espuma de poliuretano, la pintura desbordándose fuera del marco o los colores que allí operan no apelan a nada en concreto, tan solo a la pintura en sí.

Los pinceles secos y envueltos en una masa compacta de pintura rosa de Guillermo Mora (Alcalá de Henares, Madrid, 1980) pueden ser interpretados en la misma línea de poner en evidencia los acontecimientos vinculados al proceso material de la pintura. El diálogo que establecen Almudena y Guillermo tiene en común el explotar al máximo los elementos pictóricos, tratándolos como medios y formas artísticas de pleno derecho.

FLOR Y ACANTO

Flor e acanto (Flor y acanto, 2023) es una intervención de Almudena Fernández Fariña, pensada específicamente para el hall del CGAC, que propone un diálogo contrapuesto entre la arquitectura minimalista de Álvaro Siza Vieira (Matosinhos, Portugal, 1933) y el barroquismo del convento de San Domingos de Bonaval, con su profusa ornamentación de carácter simbólico.



Almudena Fernández Fariña: De la serie *Container Paintings*, 2016-2023. © Almudena Fernández Fariña, VEGAP, Santiago de Compostela, 2023

La artista se apropia de un motivo que decora la puerta principal de la iglesia, las hojas de acanto características de la iconografía barroca, para redimensionarlo, repetirlo y dibujarlo a diferentes escalas. La intencionalidad en la elección del motivo va más allá de lo meramente decorativo: las hojas de acanto, con sus espinas, simbolizan la persistencia de la memoria más allá de la muerte y la capacidad para superar adversidades.

La utilización del grafito forma parte de una elección consciente, en tanto que permite a la artista conseguir diferentes grados de transparencia y texturas con acabados irregulares que favorecen la expansión desinhibida de las formas vegetales.

La intervención constituye igualmente un homenaje a la conversación que Siza Vieira mantuvo con el vecino edificio de piedra cuando el CGAC era solo un boceto, y cuya esencia está presente en los giros inesperados o en la teatralidad de algunos de sus espacios interiores. El debate dialéctico que Almudena Fernández Fariña entabla con la arquitectura desnuda del portugués, transforma no solo la percepción esencialista del vestíbulo, sino también su significado simbólico, interpelando estética e intelectualmente nuestra mirada.

Susana Cendán

NOTAS

1. Almudena Fernández Fariña, *Lo que la pintura no es: la lógica de la afirmación del campo expandido en la pintura*, Diputación de Pontevedra, Pontevedra, 2010, p. 28.
2. *Ibid.*, p. 182.
3. *Ibid.*, p. 278.
4. Virginia Torrente, *Patricia Gadea. Atomic Circus*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, p. 135.

ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA (Vigo, Pontevedra, 1970) es artista, doctora en Bellas Artes y, desde 2000, docente en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo). Su formación pasa por la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (1990-1995), la School of Art and Design de Limerick (1994) la École de Beaux Arts de Le Mans (1996-1997) y la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca (1997-1998).

Su trayectoria artística comienza a mediados de los años noventa. Desde entonces ha participado en exposiciones monográficas en diversas galerías (SCQ, Santiago de Compostela; VGO, Vigo; Arte Periférica, Lisboa; Astarté, Madrid) e instituciones (Centro Torrente Ballester, Ferrol; Espaço T, Oporto).

Su trabajo ha sido reconocido con numerosos premios y becas entre los que destacan: el Premio de Pintura Francisco de Goya Villa de Madrid (1996), el Premio de Pintura L'Oreal (2000), la beca del certamen Novos Valores (1994), la Beca Fundación Caixa Galicia para cursar estudios de máster en el extranjero (1996) o la beca de la Fundación Pollock-Krasner (2001).

Desde 2002 su obra comienza a explorar el espacio más allá del cuadro, presentando proyectos específicos en centros de arte e instituciones como el museo Marco de Vigo, el Museo de Pontevedra o la Fundación Barrié de A Coruña, entre otros.

En paralelo a su actividad artística, desarrolla una intensa labor de investigación teórica en el ámbito de la pintura contemporánea. El ensayo titulado "Lo que la pintura no es" (2011) recibió el Premio Extraordinario de Tesis de la Universidad de Vigo (2008-2009), y el Premio Provincial a la Juventud de la Diputación Provincial de Pontevedra en la categoría de Investigación (2009). Entre sus publicaciones más reconocidas cabe destacar *Pintura site*, editada por Dardo en 2014.

Su obra forma parte de la colección del MAC de Madrid, el Museo de Pontevedra, el Consejo de Cuentas de Galicia; la Fundación Caja Madrid; la Diputación de A Coruña; la Colección L'Oreal; la Colección MICA o la Colección CGAC.

Almudena Fernández Fariña

STEPPING IN PUDDLES

Almudena Fernández Fariña. Stepping in Puddles forms part of the programme that the CGAC has been developing since 2016, aimed at reviewing the trajectories of mid-career Galician artists. Almudena Fernández Fariña's artistic career began in the mid nineteen-nineties and is notable for her contributions to the understanding of painting as a practice that is constantly being defined.

Reviewing an artistic career involves an enormous responsibility, particularly when the objective is to provide a rigorous, retrospective re-reading of an artist who is complex in her diversity. As a historian fully aware of the partiality of narratives, I feel it essential to contextualise Almudena Fernández Fariña's contributions with arguments that mitigate the absences —all the absences— in an environment where normative and masculinised perspectives continue to prevail.

The transversal incorporation of female Galician artists into historical discourses, transmitting an image of normality —of non-exceptionality— in relation to their importance and contributions, is still an unfinished task. Hence, taking advantage of the platform provided by the CGAC, a benchmark centre for the study and understanding of contemporary art from both inside and outside of Galicia, I argue for the need to create a genealogy to re-evaluate hegemonic discourses, correct absences and, above all, provide local role models of our own in which we can recognise ourselves.

Almudena Fernández Fariña's pictorial contributions are crucial in the understanding of painting as a permeable genre that extends beyond the frame, entering into dialogue—in aesthetic, architectural, anthropological, or social terms—with the location. The transition from a flat painting to methodologically complex spatial approaches entails a research process that lies at the core of what represents the personality of an artist who is not satisfied with simply 'executing,' but who needs to argue her thought in writing.

Dialogue, a key word in the genesis of this project, is articulated from Almudena's curiosity and reflections on the practice of painting and its relationship with a series of parallel processes, such as applied arts, photography, the *objet trouvé* or assembly, which pervade her entire career.

Questioning conventional hierarchies, embracing different forms of creativity, or engaging in dialogue with other artists, both female and male, from the conviction of the enrichment that this supposes on an individual level, implies having stepped in a few puddles. Not so much as a metaphor for the avoidable, but as a necessary condition for further progress.

PATTERNS AND WRITINGS

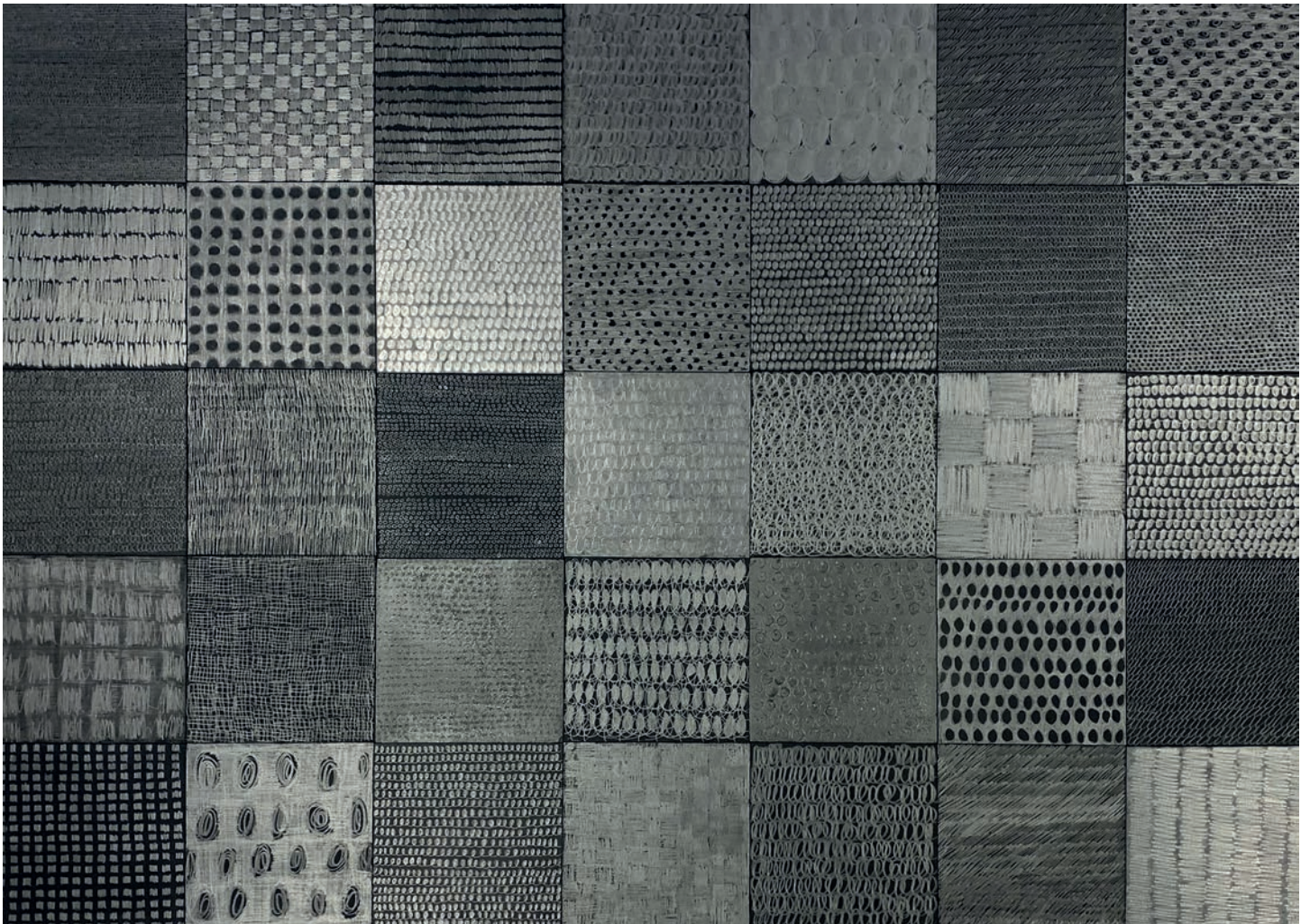
This section includes Almudena Fernández Fariña's initial artistic works, some of them hitherto unpublished. A journey that begins in the mid-nineties and which is characterised by experimentation with supports and disciplines of very different types: paintings, drawings, performative photography, artist's books, ceramics, and *objets trouvés* that have been intervened—and which in turn intervene on the space—focused on the plasticity of writing, the principal protagonist of this period.

The artistic processes revolve around the repetition of patterns, writings and motifs that are accumulated, expanded, combined, and serialised in a speculative game that may (or may not) mean nothing. The value the artist attaches to the ornamental becomes appreciable, understanding it not only as an abstract image, but also as an element capable of weaving conceptually complex associations.

Kamasutra de la escritura (Kama Sutra of Writing, 1994) and *No es un libro* (It Is Not a Book, 1994), a pair of artist's books made up of fragments of discarded paintings, fall within the Barthesian category of gestural, intuitive and, at the same time, reflective pleasure. A writing freed from grammatical rules, in which gesturality is —metaphorically— trapped within the confines of the book format.

In the series *El silencio es lenguaje* (Silence is Language, 1994), Almudena alludes to a writing which, although expressed through silence, is formalised as language. Conceived in her student period, this is a project that gives us an idea of her early development as an artist, of her understanding of photography as a medium for questioning and rethinking artistic procedures: 'Technological innovations are not a threat to the practice of painting; on the contrary, they are a stimulus for addressing new processes for constructing images, for developing new discourses. They are tools that implement the possibilities of representation and presentation.'¹

The word 'silence,' written with wire, re-emerges in a series of drawings produced between 2007 and 2011. In one of these, silence is serialised; in the other, it remains attached to a skein of wire. The intimist scale of these drawings contrasts with the powerful reading they offer:



Almudena Fernández Fariña: *Grafitos*, 1995-2023. © Almudena Fernández Fariña, VEGAP, Santiago de Compostela, 2023

silence also communicates, being even more significant than the written word. It is an eloquent silence around which conceptual paths in which silence is repeated, drawn or woven are articulated.

In the same way that writing can be revealed through silence, painting is formalised in books intervened with wire, or in others whose letters expand rebelliously throughout the exhibition space. A visual language brimming with irony through which Almudena delves into the poetics of the readymade, the *objet trouvé*, and the assembly, in order to reinterpret it in a set of object-books that rebel against any limiting tradition.

Ceramics interests Almudena in the same way as other disciplines present in the room, as a means to explore the communicative and plastic possibilities of writing. When the artist conceived *Escritura rota* (Broken Writing, 1998), the artistic perception of ceramics was not the same as it is now; they had not attained the legitimacy that they enjoy today. It is important to underscore this as, even though ceramics have been highly present in the itineraries of recognised and even mystified artists, the consideration thereof in the narrative of art history had kept them lurking on the margins.

Almudena frees ceramics from their ties, granting them the discursive space and autonomy that the restrictions of

the Renaissance framework had denied them: 'Until the High Middle Ages the support for painted images had not been exclusively the 'painting,' but also ceramics, illustrated books and the walls of architecture.'²

Grafitos (Graffiti), a work in progress produced by Almudena Fernández Fariña between 1995 and 2023, is the work chosen to engage in a dialogue with *Trama 2* (Pattern 2, 1998) by the Catalan artist Joan Hernández Pijuan (Barcelona, 1931-2005), who, in the nineties, began to develop a synthesised painting in which the landscape is transformed into an abstraction of patterns and signs. The confluence between the two artists transcends the fact that both are also teachers, which undoubtedly conditions their way of understanding art; it is also due to their confidence in the communicative qualities of schematic forms, to their commitment to the genuine, and to silence as mediums to fully grasp art.

ALICE

The series of paintings that comprise this section owes its name to the character of *Alice in Wonderland* created by Lewis Carroll in 1862. Painted between 1999 and 2001, they are works that illustrate the transition between the deconstruction of language and its transformation into a system of knots and signs discernible in her immediately

subsequent stage. The titles and texts written in these paintings are appropriations of the dialogues between Alice and other characters in the book.

Guárdate de ese mal genio (Keep Your Temper, 2000), recalls the delirious dialogue between Alice and the Caterpillar, an arrogant male character who intimidates the girl with absurd questions which she tries to answer sensibly. Through the play on words, Almudena highlights the ability of the girl —of all girls— to take control of her destiny.

Pattern, repetition, and writing are still the principal protagonists of the pictorial process. The artist interprets Carroll's texts as a calligram in which writing takes the form of the subject on which she writes, intertwining and merging with the colour until rendered illegible.

FABRICS

As of 2001, a formal and conceptual transformation takes place in Almudena Fernández Fariña's work. She develops a kind of woven writing that ceases to be organised around the word to become knotted, entangled and woven into the pictorial space. A slow, laborious process, which shows its affinity with the everyday reality upon which it is based: the anonymous tasks —weaving, embroidering, darning, sewing, among others— carried out by women in the domestic setting.

The inclusion in this section of a work by Rosemarie Trockel (Schwerte, Germany, 1952) responds to an exchange that implies the metaphorical potential of the act of weaving in the construction of female identities. Both Almudena Fernández Fariña's knot paintings and Rosemarie Trockel's mechanically woven painting elude any identifiable artistic form, repeating motifs that, when multiplied, are reduced to anonymity, to a speculative territory that has traditionally connoted effeminacy.

Aurèlia Muñoz's *Tridacna* (1972) establishes cross-conversations with all the works exhibited in the room, particularly with *Un vestido para Penélope* (A Dress for Penelope, 2004), a revision of the classical myth in a feminist tone. The cloak is not only transformed into a speculative element that empowers Penelope in her resistance to being concluded, it also raises questions about the symbolic perception of the act of weaving in the cultural tradition.

We have chosen *Shhh* (2007), a work in which Almudena draws silence hanging by a thread, to close the loop of dialogues in the room. It is an active, boldly handled silence that invites us to reflect on the symbolism implicit in the act of weaving, on how this has conditioned the cultural definitions around feminine identity, hindering the creative development of women in the history of art.

SIGNS AND ORNAMENTS

In the series entitled *Signos e ornamentos* (Signs and Ornaments, 2014-2022), Almudena Fernández Fariña



Almudena Fernández Fariña: *Clown*, 2017. © Almudena Fernández Fariña, VEGAP, Santiago de Compostela, 2023

ceases to question the physical limits of the window-frame, to embrace it uninhibitedly. It is a return in which narrative and subjectivity acquire a fundamental value. The assembly of ornamental patterns and signs, both cultural and popular, generate an impact that, once the 'initial shock' has been overcome, urge the spectator to construct their own narratives.

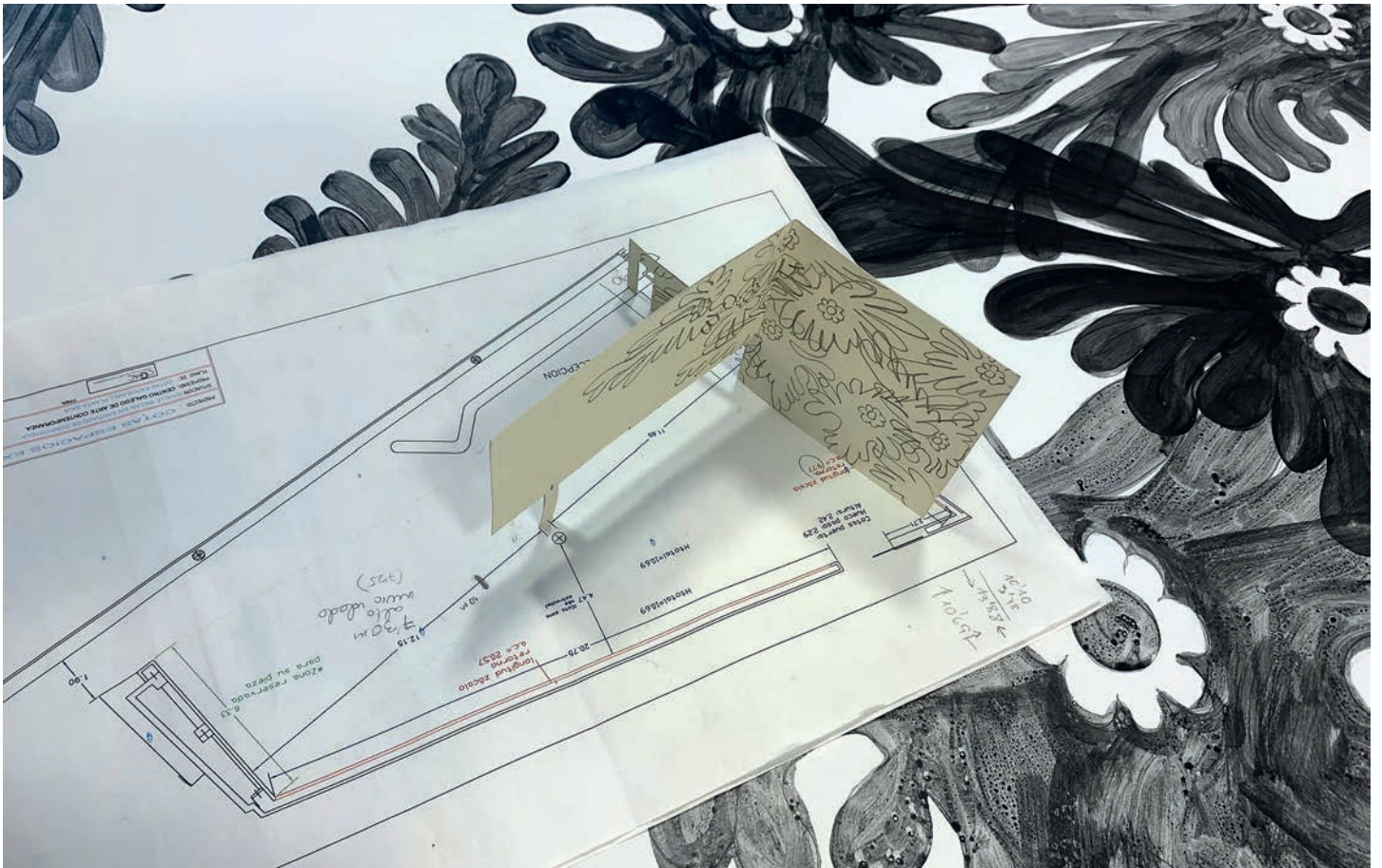
Behind the successive layers of patterns, objects and characters lies the assertion of the decorative, a concept undervalued in the history of art owing to its connection with the feminine which the artist understands, not as something trivial, but as a reality that considers 'conflict as an inherent part of culture.'³

The coexistence of formal and informal artistic procedures, juxtaposed in a fragmented pictorial space, connects Almudena Fernández Fariña's painting with that of Patricia Gadea (Madrid, 1960 - Palencia, 2006). In both cases, the artists take elements of popular culture to combine them in a sarcastic manner, introducing allusions to the stereotyped construct of femininity and to the figure of the happy clown, understood as a symbol that summarises the tragicomic duality that defines us individually and collectively. The circus⁴, Virginia Torrente points out, as a backdrop to a spectacle as glorious as it is ephemeral.

SITE-SPECIFIC PAINTING

This section includes Almudena Fernández Fariña's interventions in various exhibition spaces between 2002 and 2016. It is a transcendental part of her career, compiled entirely in an audio-visual document produced specifically for the exhibition.

Almudena's site-specific interventions are inseparable from the context in which they arise, as their logic is



Mock-up and drawing for *Flor e acanto*, site-specific project for the CGAC lobby, 2023. © Almudena Fernández Fariña, VEGAP, Santiago de Compostela, 2023

based on the appropriation of their physical or symbolic characteristics, which are reinterpreted pictorially after a meticulous process of studying the location, which becomes the object and meaning of the work. The dialogues, present in all the rooms, are established here in spatial and discursive terms, opening up to aesthetic questions of an institutional, social, or anthropological nature.

The artist redefines the concepts of the pictorial in the three-dimensional space, challenging conventions and questioning the possibilities of painting. However, even when it is repeated, overflowing or de-contextualised, painting is still painting. It simply adopts a contaminated direction that blurs the boundaries between disciplines, weaving interrelations with design, the applied arts, and the infinite repertoire of ornamentation.

PARALLEL PROCESSES

In her latest works, Almudena Fernández Fariña explores a speculative, ironic setting in which materials, brush strokes, gestures or outlines become independent of painting. The artist enters a neutral territory that turns the notion of genius or aura —attributes necessary to achieve artistic recognition in the not-too-distant past— upside down.

Both in the series *Overflowing Paintings* (2014-2023), and in *Container Paintings* (2016-2023), the narrative takes a back seat. It is the paint that interrogates the pigments, the frame, or the brushes themselves, endowing them with unusual prominence. The thick drips

of polyurethane foam, the paint overflowing outside the frame, or the colours operating there do not appeal to anything in particular, only to the painting itself.

The dry brushes enveloped in a compact mass of pink paint by Guillermo Mora (Alcalá de Henares, Madrid, 1980) can be interpreted in the same line of highlighting the events linked to the material process of painting. The common denominator of the dialogue established by Almudena and Guillermo is to be found in exploiting elements pictorial to the full, treating them as artistic means and forms in their own right.

FLOWER AND ACANTHUS

Flor e acanto (Flower and Acanthus, 2023) is an intervention by Almudena Fernández Fariña conceived specifically for the hall of the CGAC, proposing a contrasting dialogue between Álvaro Siza Vieira's minimalist architecture and the baroque of the convent of San Domingos de Bonaval, with its profuse ornamentation of symbolic character.

The artist avails herself of a motif that adorns the main door of the church —the acanthus leaves so characteristic of Baroque iconography— to resize, repeat and draw it on different scales. The intentionality in the choice of motif goes beyond the merely decorative: acanthus leaves, with their thorns, symbolise the persistence of memory beyond death and the ability to overcome adversity.

The use of graphite is part of a conscious choice, as it allows the artist to achieve different degrees of

transparency and textures with irregular finishes that favour the uninhibited expansion of the plant forms.

The intervention is also a tribute to the conversation that Siza Vieira had with the neighbouring stone building when the CGAC was merely a sketch, and whose essence is present in the unexpected turns or in the theatricality of some of its interior spaces. The dialectical debate, in which Almudena Fernández Fariña engages with the Portuguese architect's naked architecture, transforms not only the essentialist perception of the lobby, but also its symbolic meaning, by aesthetically and intellectually questioning our gaze.

Susana Cendán

NOTAS

1. Almudena Fernández Fariña, *Lo que la pintura no es: la lógica de la afirmación del campo expandido en la pintura*, Deputación de Pontevedra, Pontevedra, 2010, p. 28.
2. *Ibidem*, p. 182.
3. *Ibidem*, p. 278.
4. Virginia Torrente, *Patricia Gadea. Atomic Circus*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, p. 135.

ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA (Vigo, Pontevedra, 1970) is an artist, doctor of fine arts and, since 2000, lecturer at the Faculty of Fine Arts of Pontevedra (University of Vigo). She studied at the Faculty of Fine Arts of Pontevedra (1990-1995), the School of Art and Design of Limerick (1994), the École de Beaux Arts of Le Mans (1996-1997) and the Faculty of Fine Arts of the University of Salamanca (1997-1998).

Her art career began in the mid nineteen-nineties. Since then she has taken part in monographic exhibitions in several galleries (SCQ, Santiago de Compostela; VGO, Vigo; Arte Periférica, Lisbon; Astarté, Madrid) and institutions (Centro Torrente Ballester, Ferrol; Espaço T, Oporto).

Her work has won numerous awards and grants, including the following: the Francisco de Goya Villa de Madrid Painting Award; (1996), the L'Oreal Painting Award (2000); Novos Valores Competition Grant (1994); the Caixa Galicia Foundation Grant for Master's studies abroad (1996), or the Pollock-Krasner Foundation Grant (2001).

From 2002 onwards, her work started to explore beyond the painting, presenting specific projects in art centres and institutions such as the Marco Museum, in Vigo, the Museum of Pontevedra or the Barrié Foundation in Corunna, among others.

In parallel to her art career, she has worked extensively in theoretic research in the field of contemporary painting. The essay titled 'Lo que la pintura no es' (2011) won the PhD Extraordinary Award of the University of Vigo (2008-2009), and the Provincial Youth Award of the Provincial Council of Pontevedra in the category of Research. (2009). Her most renowned publications include *Pintura site*, published by Dardo in 2014.

Her work forms part of the MAC Collection of Madrid, the Museum of Pontevedra, the Consello de Contas de Galicia; the Caja Madrid Foundation; the Provincial Council of Corunna; the L'Oreal Collection; the MICA Collection and the CGAC Collection.

XUNTA DE GALICIA
Presidente da Xunta de Galicia
Alfonso Rueda Valenzuela

Conselleiro de Cultura, Educación,
Formación Profesional e Universidades
Román Rodríguez González

Secretario xeral técnico
Manuel Vila López

Director xeral de Cultura
Anxo M. Lorenzo Suárez

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA
Director
Santiago Olmo

Xerente
Marina Álvarez Moreira

EXPOSICIÓN
Comisariado
Susana Cendán

Coordinación
Christina Ferreira

Rexistro
Lourdes Pardo

Traducións
Jesús Riveiro Costa, David Mark Smith,
Interlingua Traducións S.L.

Montaxe
Carlos Fernández, David Garabal

Deseño
Cecilia Labella
