



Facultad de Geografía e Historia

Trabajo de Fin de Grado

Menchu Lamas: gráfica y
pintura. Una evolución de
su carrera

Nara Méndez López

Dirigido por: Miguel Anxo Rodríguez
González

Junio 2022

Trabajo de Fin de Grado presentado en la Facultad de Geografía e Historia de la
Universidad de Santiago de Compostela para la obtención del Grado en Historia del
Arte.

Resumen:

Menchu Lamas (Vigo, 1954) es una destacada figura dentro del panorama artístico gallego, protagonista de una prolífica trayectoria, perpetuada a lo largo de cuarenta años. Así, este trabajo pretende abordar un sintético recorrido que parte desde sus inicios, a finales de la década de los setenta, vinculados con la producción gráfica como miembro del Colectivo da Imaxe, hasta su incursión en la pintura, de la mano de Atlántica, y la paulatina consolidación de su identidad artística, proyectada hasta la actualidad. Todo ello permitirá formular la existencia de una retroalimentación constante entre gráfica y pintura en su obra, así como abordar las contraposiciones existentes entre las manifestaciones artísticas contraculturales y las de la transvanguardia, fuertemente promocionada en los años ochenta.

Palabras clave: Menchu Lamas, Colectivo da Imaxe, gráfica, Atlántica, pintura.

Resumo:

Menchu Lamas (Vigo, 1954) é unha destacada figura dentro do panorama artístico galego, protagonista dunha prolífica traxectoria, perpetuada ao longo de corenta anos. Así, este traballo pretende abordar un sintético percorrido que parte dos seus inicios, a finais da década dos setenta, vinculados coa produción gráfica como membro do Colectivo da Imaxe, ata a súa incursión na pitunta, da man de Atlántica, e a paulatina consolidación da súa identidade artística, proxectada ata a actualidade. Todo isto permitirá formular a existencia dunha retroalimentación constante entre gráfica e pintura na súa obra, así como abordar las contraposiciones existentes entre las manifestaciones artísticas contraculturales y las de la transvanguardia, fuertemente promocionada en los años ochenta.

Palabras clave: Menchu Lamas, Colectivo da Imaxe, gráfica, Atlántica, pintura.

Abstract:

Menchu Lamas (Vigo, 1954) is an outstanding figure on the Galician art scene, the protagonist of a prolific career, perpetuated over forty years. So, this work aims to take a synthetic review that starts from her beginnings, at the end of the seventies, linked to graphic production as a member of the Colectivo da Imaxe, to her incursion into painting, with Atlántica, and the gradual consolidation of her artistic identity, projected to the present day. All this will make it possible to formulate the existence of a constant feedback between graphics and painting in his work, as well as to address the existing counterpositions between countercultural artistic manifestations and those of the trans-avant-garde, strongly promoted in the eighties.

Keywords: Menchu Lamas, Colectivo da Imaxe, graphics, Atlántica, painting.

Índice

Resumen	1
Índice	3
1. Introducción y estado de la cuestión	4
1.1. Objetivos y metodología	6
2. Marco histórico- artístico y cultural	8
3. Carrera artística de Menchu Lamas	17
3.1. Inicios de su carrera: la gráfica	17
3.2. Consolidación de su carrera: la pintura	29
4. Conclusiones	43
5. Bibliografía	46
6. Webgrafía	54
7. Tabla cronológica	55
8. Apéndice	56
8.1. Apéndice documental	56
8.2. Apéndice fotográfico	57

1. Introducción y estado de la cuestión

Popularmente conocida por su vinculación con el colectivo Atlántica, la artista gallega Menchu Lamas (Vigo, 1954) se erige como representante de una sólida identidad artística, perpetuada a lo largo de cuarenta años de trayectoria profesional y marcada por la fidelidad a unos mismos presupuestos estéticos, por medio de los cuales ha conseguido rebasar los límites de la frontera gallega, en virtud de una proyección internacional que la convierte en una artista de gran calado. Dicho alcance, hace de su obra, y todas sus implicaciones, un estimulante objeto de estudio tal y como testimonian los numerosos ensayos sobre ella escritos y recogidos en los catálogos editados con motivo de sus exposiciones, tanto individuales como colectivas, así como artículos de investigación y críticas recogidas en publicaciones especializadas.

De modo que, en 1980, con motivo de la exposición *Atlántica* aparecen las primeras voces encargadas de destacar el valor artístico de su obra, entre los que nos encontramos a Xavier Seoane en textos como “Presencia e diálogo das últimas tendencias plásticas en Galicia”¹ o, a Miguel González Garcés en “Atlántica, una exposición sugestiva, rompedora de moldes e inercias”², en la que propone un detallado análisis formal de la producción de la artista. Escritos como estos fueron despuntando paulatinamente la carrera individual de Menchu Lamas, hasta conseguirlo de forma definitiva en 1982 por medio de una muestra en la Galería Buades, para la cual tuvo lugar la edición de un catálogo en el que se incluía un ensayo de Juan Manuel Bonet³, en el que postula férreamente la pintura de Lamas como heredera de la pintura de acción norteamericana.

Todos ellos, unos presupuestos estilísticos que se mantendrán e irán enriqueciendo progresivamente en función de sus apariciones en muestras colectivas e individuales durante los primeros años de la década de los ochenta, a partir de las cuales se escribirán

¹ Xavier Seoane, “Presencia e diálogo das últimas tendencias plásticas en Galicia”, *La Voz de Galicia*, 4 de septiembre de 1980

² Manuel González Garcés, “Atlántica, una exposición sugestiva, rompedora de moldes e inercias”, *La Voz de Galicia*, 14 de septiembre de 1980.

³ Bonet, José Manuel, ed., *Menchu Lamas* (Madrid: Galería Buades, 1982).

numerosos textos aparecidos en medios impresos entre los cuales podemos hacer mención a: “El instinto y la sabiduría”, de Calvo Serraller⁴; “Menchu Lamas, la luna en las manos”, de Francisco Rivas⁵; “Mujeres en su momento”, de Fernando Huici⁶ o “Los jóvenes pisan fuerte”, de Juan Manuel Bonet⁷.

Tras estos primeros escritos que paulatinamente fueron visibilizando su figura, desembocamos en una nueva etapa a partir de 1984, cuando asistimos a una eclosión de escritos monográficos incorporados a los catálogos, editados con motivo de sus muestras individuales, así como de otras publicaciones en materia artística, en las que la mención a su obra adquiere una especial relevancia y, por medio de las que se construye un discurso y análisis sobre su obra que será perpetuado a lo largo de las décadas siguientes. A él han contribuido los numerosos escritos de Miguel Fernández Cid, de entre los que podríamos subrayar “Menchu Lamas”⁸, con motivo de la exposición dedicada a la artista en la Fundación Valdecilla en 1984 o, su mención en “Los ochenta, una nueva mirada en la pintura”⁹. Por otra parte, otra de las figuras más significativas en el estudio de la obra de Lamas es Xosé Antón Castro, quien no solo le ha dedicado estudios monográficos, sino que también la ha incorporado en sus escritos globales sobre el arte de la década de los 80, como en *Expresión Atlántica*¹⁰, del mismo modo que ha hecho en numerosas ocasiones Francisco Calvo Serraller. Además, también pertenecientes a esta etapa y merecedoras de una especial mención, son: “Menchu Lamas”, de Marga Paz¹¹, texto incorporado en el catálogo de la exposición comisariada por Donald Sultan en 1985, *Five Spanish Artists y Presencia española en la XVIII Bienal de São Paulo* escrito por Aurora García.

⁴ Francisco Calvo Serraller, “El instinto y la sabiduría”, *El País*. [Artes], 13 de marzo de 1982.

⁵ Francisco Rivas, “Menchu Lamas, la luna en las manos”, Suplemento cultural diario *Pueblo*, marzo de 1982.

⁶ Fernando Huici, “Mujeres en su momento”, *El País* [Artes], 30 de octubre de 1982.

⁷ J. Manuel Bonet, “Los jóvenes pisan fuerte”, *Revista Tiempo*, 2(1982).

⁸ Fernández Cid, Miguel, ed., “Menchu Lamas”, en *Menchu Lamas*, (Madrid: Fundación Valdecilla, 1984).

⁹ Fernández Cid, Miguel, ed., “Los ochenta, una nueva mirada en la pintura”, en *La generación de los ochenta*, (Álava: Museo de Bellas Artes de Álava, 1988).

¹⁰ Xosé A. Castro, *Expresión Atlántica: Arte galega dos 80* (Santiago de Compostela: Editorial Follas Novas, 1995).

¹¹ Paz, Marga, ed., “Menchu Lamas”, en *Five Spanish Artists* (Nueva York: Artists space, Nueva York, 1985).

Avanzando en el tiempo, durante la década de los noventa destacan en especial dos trabajos: *Identidade e Convulsión. Palavra e imaxe de nova arte galega*, en el que se recoge la entrevista realizada a la artista más significativa hasta la fecha sobre su producción artística. Mientras que, el segundo de ellos, es la monografía más extensa publicada sobre su obra¹², en la que se incorporan dos elaborados textos de análisis de su producción, junto con una recopilación de publicaciones de hemeroteca que comprenden desde 1980 hasta 1995.

Finalmente, llegados a los 2000, los trabajos más destacados son dos catálogos de exposiciones en los que se recogen una amalgama de textos especialmente significativos por proponer una visión alternativa y actualizada de la obra de la artista, uno creado con motivo de su exposición en el CGAC, *A viaxe das formas*¹³, y el restante, con motivo de su exposición *Colores Nómadas* en Artium Museoa¹⁴.

1.1. Metodología y objetivos

En cuanto a la metodología seguida para el proceso de investigación, en primera instancia, esta ha consistido en la consulta de fuentes histórico- artísticas destinadas a contextualizar su obra en el marco en el que se gesta. Tras ello, se ha procedido a una recopilación bibliográfica de estudios monográficos de corte teórico centrados en su labor artística, tanto colectiva, como individual. Con todo ello, surge el primero de los conflictos, la estigmatización de la obra de Menchu Lamas a causa de la constante filiación primitivista a la que se somete su obra, llevándonos ello a formular una reinterpretación de su trabajo artístico en el que se expliquen los motivos de dichas inexactitudes y se ponga el foco de atención en datos que hasta el momento habían sido menospreciados, e incluso elididos, por muchos autores.

¹² Castro Flórez, Fernando y Antón Patiño, *Menchu Lamas: O enigma das sombras* (Pontevedra: Deputación de Pontevedra, Servicio de Publicacións, 1997).

¹³ Kuspit, Donald, com., *A sombra na man: a viaxe das formas*, (Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 2006),

¹⁴ Pérez, Francisco Luis, com., *Colores nómadas*, (Vitoria: Artium, 2018).

De este modo, hemos prestado especial atención a la información vinculada con sus inicios en el terreno artístico, por medio de la fotografía, el mail-art y el diseño gráfico, así como a las propias explicaciones de la artista acerca de los planteamientos estéticos desarrollados en su pintura. Todo ello, junto con un análisis comparativo entre las dos grandes etapas que abarca su producción, la gráfica y la pintura, nos ha llevado a plantear una posible perpetuación de los procesos creativos de esta primera disciplina en su creación pictórica. Para ello, se ha llevado a cabo una consulta de bibliografía especializada en dichos temas, publicada durante los últimos años, cuyas aportaciones han sido sometidas a un riguroso análisis comparativo con declaraciones de la propia artista, reunidas en diversas publicaciones antológicas sobre arte gallego contemporáneo, así como en suplementos culturales de prensa.

Por consiguiente, los objetivos del presente trabajo, serán:

- Contextualizar la obra de Menchu Lamas en el periodo histórico-artístico correspondiente y demostrar que es heredera de la contemporaneidad en la que se imbrica.
- Recuperar y poner el centro de atención en la producción gráfica de sus inicios, la cual cuenta con una escasa visibilidad, permitiéndonos analizar los cruces e interferencias entre gráfica, poesía y pintura, a través de su obra.
- Articular una relectura, orientada a su pintura, en la que lejos de perpetuar el discurso de la filiación primitivista de esta, se demostrará su errónea asociación, tomando como punto de referencia declaraciones de la propia artista, para así poder ofrecer un análisis objetivo, disociado de cualquier raigambre de índole ideológica.
- Desarrollar un análisis estético y formal y clasificar las diferentes etapas en las que se articula su obra.

2. Marco histórico- artístico y cultural

En el presente apartado abordaremos una breve aproximación al contexto histórico-artístico y cultural, comprendido en un amplio intervalo temporal de más de cuarenta años, con el que pretendemos exponer la coyuntura en la que la artista Menchu Lamas desarrolla su trabajo, desde los comienzos de su carrera hasta la actualidad, con la finalidad de comprender cómo este ha influido en la evolución de su obra.

Dado que sus primeras incursiones en el mundo artístico tienen lugar en la década de los setenta, cabe remitirnos a este periodo en primera instancia. Desde el punto de vista histórico- político, el escenario internacional, dominado por la Guerra Fría, queda dividido en dos bloques que se enfrentan con una violencia ideológica y militar sin precedentes, testimonio de lo cual, es la Guerra de Yom Kipur, desencadenante de una crisis energética a nivel global, que repercute en el establecimiento de lo que serán las bases del sistema financiero actual¹⁵. Una depresión que golpea fuertemente al estado español, sumido en una crisis interna provocada por la desintegración paulatina de la política dictatorial franquista y todo su marco teórico. Su caída termina por confirmarse en el ecuador de la década con la muerte del dictador, constituyendo esto un punto de inflexión en la Historia de España con el inicio de un nuevo periodo histórico, la Transición democrática.

Tras el óbito del Francisco Franco, es nombrado como su sucesor Carlos Arias Navarro, quien en 1976 dimite, pasando a ocupar su cargo, Adolfo Suárez, presidente encargado en poner en marcha la Ley de Reforma Política, aprobada en el 1977, a cuyo amparo se celebran las primeras elecciones generales tras la Guerra Civil, con una clara victoria para la UCD. Durante su legislatura, destacan, fundamentalmente tres acontecimientos concretos: la creación del Ministerio de Cultura, un organismo estratégico encargado de promover planes de acción cultural, así como la creación de centros y ayudas para la promoción de las artes plásticas¹⁶; el despertar reivindicativo de la sociedad civil, cuyas

¹⁵ Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo, *Arte en España (1939- 2015). Ideas, prácticas, políticas*, (Madrid: Cátedra, 2015), 337.

¹⁶ *Ibid*, 348.

manifestaciones a favor del aborto, de los derechos de los homosexuales o de la emancipación y el empoderamiento femenino y, finalmente, la redacción de una nueva Constitución, aprobada en diciembre de 1978, en la cual, entre otras muchas cuestiones, una de las más trascendentales es el reconocimiento de los diecisiete gobiernos autonómicos, en los que queda dividido el territorio español a partir de ese momento.

Para el cambio de década, los años ochenta dan comienzo con el triunfo definitivo de los discursos neoliberales a nivel internacional, los cuales provocan un cambio de paradigma en las relaciones y estructuras de producción, que terminan por acelerar la carrera por la globalización, definitivamente triunfante en la próxima década. Por otra parte, el conflicto que venía dominando el escenario mundial desde 1945, la Guerra Fría, entra en su última fase en el 1985, precisamente gracias a la consolidación de esas mismas teorías neoliberales, que no hacen más que avivar el paulatino desmoronamiento del bloque soviético¹⁷, el cual termina por confirmarse definitivamente con la caída del Muro de Berlín en 1989, marcando esto el fin de más de cuarenta años de conflicto de la Guerra Fría y el triunfo definitivo de las tesis capitalistas, para el cual España se convierte en 1992, con la celebración de los Juegos Olímpicos de Barcelona, en el escaparate de ese nuevo capitalismo instaurado a partir de Tratado de Maastricht¹⁸. Un evento que, de nuevo, tiene lugar en un ambiente de crisis internas y económicas para el estado español, que viene dado por los casos de corrupción del gobierno socialista, en el poder desde 1982, que llega a su fin en 1996, con la cesión del cargo al Partido Popular.

Este se mantiene vigente en el poder durante dos legislaturas, tras la cuales tiene lugar el regreso del PSOE en el 2004, constatando esto un bipartidismo, que encuentra su final en el 2015. Paralelamente a las vicisitudes que asolaban el territorio nacional, el marco internacional asiste, con el cambio de milenio, a la consolidación de la era digital. Junto con esto, el contexto político, social y económico es azotado, principalmente, por tres acontecimientos que cuentan con un alcance y consecuencias internacionales, resultado

¹⁷ *Ibid.*, 471

¹⁸ *Ibid.*, 662.

de la globalización alcanzada: el fatídico ataque terrorista del 11S, detonante de la puesta en marcha de la conocida como “guerra contra el terrorismo”; la crisis económica internacional de 2008 y la reciente pandemia de la COVID-19.

En este orden de cosas, este contexto político condiciona el marco cultural vigente, para el que prestaremos especial atención al caso español, cuya hegemonía será determinante para poder comprender con claridad el contexto artístico.

De este modo, con la creación en 1977, bajo el gobierno de la UCD, del Ministerio de Cultura, esta pasa a funcionar como una herramienta para asentar la democracia y ofrecer una imagen de apertura y modernidad del país. Como heredero de estas bases, el gobierno socialista, con su llegada al poder en 1982, pone en marcha un mensaje cultural estratégico de promoción del nuevo sistema político, que marca el fin de cuarenta años de censura¹⁹. De este modo, la cultura no puede permanecer al margen del sistema político, sino que debe ser garantizada por el Estado, en tanto que elemento cohesionador, puesto que como expuso Javier Solana²⁰ “donde hay cultura no puede haber enfrentamiento entre comunidades ni gentes”²¹. Esta finalidad de proyectar la cultura como un patrimonio común, pasa por un proceso de desideologización del arte²², en el que las diferencias deben ser suprimidas para evitar discrepancias, fomentando esto la creación de un arte individualista²³. En este sentido, muchos artistas son instrumentalizados, utilizados como medio para transmitir las estrategias políticas del “nuevo mensaje cultural”²⁴, reclamándoles una labor de compromiso social.²⁵

En esta dinámica comprendemos que, entre 1983 y 1986 se aumentan los presupuestos de cultura²⁶, a lo que paralelamente tiene lugar el nacimiento de las tres grandes

¹⁹ Jorge Luis Marzo y Tere Badia, *Las políticas culturales en el espato español (1985- 2005)*, (Barcelona, 2006), 2.

²⁰ Ministro de cultura entre 1982- 1988, durante el Gobierno de Felipe González.

²¹ Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo, *Arte en España (1939- 2015)*, 480.

²² *Ibid.*

²³ Jorge Luis Marzo, “Realidades colectivas en el arte español de la década de 1980”, *Ágora*, vol. 3, 5 (2016): 5.

²⁴ Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo, *Arte en España (1939- 2015)*..., 480.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, 487

instituciones artísticas surgidas bajo el amparo del Centro Nacional de Exposiciones (CNE)²⁷, que con: el Centro Nacional Reina Sofía de Madrid (CARS), la feria ARCO y el Programa Estatal de Acción Cultural en el Extranjero (PEACE). Estas entidades, junto con diversos programas artísticos puestos en marcha desde el gobierno central, así como desde los gobiernos autonómicos y municipales²⁸, son los encargados de suministrar becas de apoyo artístico, celebrar concursos y comisariar exposiciones. Gozar de este amparo suponía, a la par que una ayuda, un privilegio, para cualquier artista, sin embargo, la problemática reside en que tan solo aquellos que se revelaban cómplices del estado por cultivar un arte acrítico, despolitizado, silenciado en cierto modo, e individualista²⁹, gozan de estas recompensas y, testimonio de ello es el fenómeno Miquel Barceló.

De tal modo, que nos enfrentamos a una nueva retórica del arte imbuida en la lógica del mercado, que es el encargado de catapultar aquellos artistas que cultivaban este tipo de tendencias pictóricas, leídas por un amplio sector de la crítica como manifestaciones artísticas puestas al servicio de las políticas neoliberales, las cuales proponen una idea del arte que pasa por ser el resultado de la unión de cultura y mercado, es decir una vuelta a la mercantilización del arte, tal y como propone Bulloch, con la instrumentalización ideológica que ello supone³⁰. Una realidad a la que inevitablemente sucumbe la obra de Menchu Lamas.

A partir de 1986, la carrera en la creación de museos y centros de arte se dispara, de este modo nace el principal museo del Estado para el arte contemporáneo³¹, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, inaugurado en 1982, entre otros como el IVAM de Valencia, el Centro Atlántico de Arte Contemporáneo (CAAM), ambos creados en 1989 o, en 1992 la Fundación César Manrique en Lanzarote³².

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, 493

²⁹ *Ibid.*, 519.

³⁰ Alberto Santamaría, “Arte y política: notas para una lectura de los ochenta”, *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 28 (2017): 20- 25.

³¹ *Ibid.*, 497.

³² *Ibid.*, 498- 499.

En 1996, con la llegada al poder del Partido Popular, a pesar de haber criticado constantemente el intervencionismo y dirigismo en las políticas culturales del gobierno socialista, sus estrategias culturales no presentan ninguna novedad con respecto de las anteriores³³. Así, sus promesas de cambio y de creación de una nueva sociedad totalmente libre, se convirtieron en unas expectativas para las que demostraron no estar a la altura, en tanto que todo el sistema cultural del Estado español se había construido en base a la intervención de la administración pública³⁴.

De esta manera, con sus políticas culturales continuistas, en los últimos años de la década de los noventa y los primeros años del siglo XXI asistimos a una perpetuación del deseo surgido en la década anterior, de construir una sólida identidad nacional y política dentro de la cual, de nuevo, se encuentra el motivo de la emergencia frenética de museos, como son: el Guggenheim de Bilbao; Museu d'Art Contemporani de Barcelona o, para el caso gallego el Centro Gallego de Arte Contemporáneo en Santiago de Compostela (CGAC), con la finalidad de dotar el país de un nuevo orden simbólico y ofrecer una imagen regenerada y diferenciada³⁵, en especial para el caso de los surgidos en las comunidades autónomas.

Por otra parte, otra de las labores destacadas en el panorama cultural durante las legislaturas del Partido Popular es la puesta en marcha de políticas culturales y artísticas españolas en el extranjero, como estrategia para integrar el arte producido en España en el mercado y circuitos de poder internacionales³⁶, como es el Programa de Arte Español para el Exterior (PAEE), puesto en marcha en el 2002. A pesar de su escaso éxito, su mención es interesante en el presente trabajo, puesto que bajo su vigencia la obra de Menchu Lamas estuvo presente en una exposición colectiva, Meridiano de Greenwich en Flowers Centre, Londres, en el año 2003³⁷.

³³ *Ibid.*, 669

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, 670

³⁶ *Ibid.*, 677.

³⁷ Roberto Ferrer, coord., *Menchu Lamas: La mano que mira al horizonte* (Madrid: Galería May Moré, 2008), 174.

De forma paralela, desde finales de los noventa, en el mundo del arte contemporáneo se ponen en marcha una serie de iniciativas para influir en las políticas culturales y proponer nuevas formas de colaboración con las instituciones artísticas, con la finalidad de despojarse del dirigismo estatal³⁸. Una labor que es desarrollada casi en su totalidad por asociaciones profesionales, como: La Asociación de Galerías Artemadrid (2000); el Consejo de Críticos y Comisarios de Artes Visuales (2005) o la Asociación de Mujeres en las Artes Visuales (2009)³⁹. Junto con ellas, también es relevante el auge experimentado por los espacios artísticos independientes, actuando como contrapunto de las políticas sociales y ayudando a crear un tejido artístico más dinámico y diverso⁴⁰.

Sin embargo, podríamos definir todas estas iniciativas como modestas, en tanto que las políticas culturales que se han ido sucediendo en el siglo XXI, de forma mayoritaria, representan un cambio transcendental en cuanto al papel desarrollado por la cultura, sobre la cual podemos apuntar que cambia en términos generales, pues asistimos a su disolución como elemento cohesionador y a un desapego hacia su cobertura oficial, en virtud de la creación de modelos alternativos o industrias creativas o de la innovación, como son el espectáculo, el videojuego, el diseño, la música, la publicidad o las nuevas tecnologías, cuya paulatina consolidación ha terminado por desplazar al arte contemporáneo a un espacio que bascula entre la obsolescencia y la periferia improductiva⁴¹.

En cuanto al panorama artístico, la primera mitad de la década de los setenta queda marcada por el auge del arte conceptual y las líneas de trabajo que se dirimen de él, como son: la Performance Arte, Land Art, Body Art o Process Art, entre otros⁴², así como por la experimentación artística a través de los nuevos medios como es el vídeo⁴³.

³⁸ Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo, *Arte en España (1939- 2015)*..., 678.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.* 680.

⁴¹ *Ibid.* 807.

⁴² Celia Fernández Consuegra, «Arte Conceptual en Movimiento: "Performance Art" en sus acepciones de "Body Art" y "Behavior Art"», *Anales de Historia del Arte*, vol 24 (2014): 185.

⁴³ Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo, *Arte en España (1939- 2015)*..., 444.

Sin embargo, estas tendencias pronto pasan a convivir con el medio pictórico, durante la segunda mitad de la década.

En el panorama español, aunque también está presente el arte conceptual, permanece al margen de los circuitos comerciales en virtud de las tendencias pictóricas, representadas por la Nueva Figuración Madrileña (1969- 1985) y el grupo Trama (1974- 1978), entre otros. En sus creaciones, las nuevas políticas culturales encuentran satisfechos sus deseos de promocionar un arte despolitizado y ausente de cualquier raigambre crítica. La búsqueda de este tipo de arte se traduce en una recuperación del discurso informalista, de la pintura de los años cincuenta, aunque en esta ocasión desprendida de todas sus adherencias ideológicas de las políticas franquistas, para defender simplemente sus aspectos formalistas⁴⁴. La máxima expresión de estas políticas es alcanzada con dos exposiciones, que influyeron de forma decisiva en el desarrollo inmediatamente posterior del arte, son: *1980* (1979) y *Madrid D. F.* (1980)⁴⁵. De alguna manera, esta emergencia de la pintura, constituye la antesala de la gran eclosión experimentada en la década de ochenta que, en España, como venimos de explicar, fue utilizada como una estrategia política.

De la misma forma que en España, en este momento, en otros países europeos como Italia o Alemania, surgen una batería de discursos que promueven una pintura de corte expresionista que, o bien acude a las fuentes clásicas de la historia del arte o, por el contrario, las rechaza en virtud de un subjetivismo⁴⁶. Entre estos movimientos, nos encontramos la transvanguardia italiana y el neoexpresionismo alemán. Ambos llegan a España, sin embargo, es el primero el que arraiga de forma considerable y un perfecto ejemplo de ello lo encontramos en Galicia, con la creación de Atlántica (1980- 1983), una plataforma artística, de la que Menchu Lamas forma parte. Esta, ausente de un manifiesto teórico y estético, está formada por muy eclécticas personalidades comprendidas entre manifestaciones de arte povera, de gestualismo, de

⁴⁴ *Ibid.*, 467

⁴⁵ Oliver De la Torre, “*Figuración Posconceptual. Pintura española de la Nueva Figuración madrileña a la Neometafísica (1970- 2010)*” (Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2012), 76.

⁴⁶ Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo, *Arte en España (1939- 2015)*..., 519.

neoexpresionismo y hasta conceptuales, que con una clara vocación rupturista y anti-provincialista, aboga por una modernización y difusión del arte gallego más allá de las fronteras autonómicas.

Atlántica se convierte en el medio ideal para explicar la deriva que los movimientos internacionales que la transvanguardia italiana y el neoexpresionismo alemán alcanzaron en España, en especial la primera. Puesto que, parejo al nacimiento de las autonomías, surge la necesidad de crear una marca o identidad nacional, lo cual en el arte se traduce en la aspiración de forjar un estilo propio e identitario, así el responsable de artes plásticas de la Xunta de Galicia en 1984, Xosé Antón Castro, no duda en adoptar el principio de *genius loci*, que no es más que una búsqueda de las raíces antropológicas por medio de la pintura⁴⁷, teorizado por Achille Bonito Oliva y aplicado al arte de Atlántica, con la finalidad de crear una transvanguardia local, dotada de un discurso que apela a las esencias gallegas del celtismo y atlantismo.⁴⁸

Atlántica, fue un revulsivo para Galicia y tuvo la capacidad de dotar de una gran proyección nacional e internacional a muchos de sus miembros, entre ellos Menchu Lamas, sin embargo, dadas las políticas culturales imperantes en España, fueron aquellos artistas que cultivaban una producción acorde a los presupuestos imperantes, los que contaron con su amparo.

En el transcurso de este marco temporal, de forma paralela a los circuitos oficiales del arte, existía un circuito alternativo, la esfera contracultural, cuestionadora de los modos de hacer de la políticas institucionales, cuyas actitudes y actividades se agrupan bajo la nomenclatura de Movida⁴⁹. Aunque sus manifestaciones abarcan un amplio abanico que comprende desde la moda, hasta la música, pasando por la fotografía, será el ámbito de la edición e ilustración los que experimenten un auge sin precedentes con la producción de prensa alternativa, realizada en gran medida desde la clandestinidad y mismo la

⁴⁷ *Ibid.*, 520.

⁴⁸ *Ibid.*, 521.

⁴⁹ *Ibid.*, 382- 400.

alegalidad⁵⁰. Dentro de esta, podríamos remitirnos, por ejemplo, al caso de la revista *Ajoblanco*, cuya primera etapa transcurre entre 1975- 1980 o, la revista *Loia* (1975-1977), en la que interviene Menchu Lamas, y a la que en el próximo apartado le prestaremos más atención. Asimismo, con especial mención al caso gallego, es destacable la extraordinaria labor en la producción de comics desarrollada por Reimundo Patiño quien, a los temas habituales del *underground*, suma la reivindicación nacionalista y la exaltación celtista⁵¹.

A finales de la década de los ochenta, las voces críticas frente a las derivas adquiridas por el arte, terminaron por consolidarse en el cambio de década con el resurgir del arte conceptual, que había permanecido rezagado y pasado inadvertido en los años ochenta⁵². Frente a estas, las novedades en cuanto a las manifestaciones artísticas, no atienden a distinciones entre la década de los noventa y de los dos mil, en tanto que entre la heterogeneidad de tendencias artísticas, la eclosión y consolidación de los medios digitales conducen a una audiovisualización del arte, siendo el vídeo una de las herramientas predilectas. Del mismo modo, la irrupción de Internet, supone su exploración como medio artístico, dando lugar a una serie de prácticas creativas, como son el *web art*, *online art* o *net art*.⁵³

La preeminencia de estas nuevas tendencias nos lleva a cuestionarnos cuál es el sentido de que muchos de los artistas que dieron comienzo a su profesionalización artística en el terreno pictórico en la década de los ochenta, entre los que se encuentra Menchu Lamas, sigan gozando de éxito y hayan pervivido en el terreno pictórico. Pues bien, además de en los convencimientos y preferencias personales, la respuesta la hallamos en las dinámicas del mercado, en el que muchas galerías deciden seguir apostando por la comercialización de este tipo de obras, en especial de aquellos artistas que habían gozado de un especial reconocimiento en los años ochenta y su obra había sido

⁵⁰ *Ibid.*, 382.

⁵¹ *Ibid.*, 367.

⁵² *Ibid.* 544- 545.

⁵³ *Ibid.* 709- 716.

incorporada a importantes colecciones, incrementando esto su prestigio y cotización en el mercado.

3. Carrera artística de Menchu Lamas

3.1. Inicios de su carrera: la gráfica

En el seno de marco histórico- artístico y cultural y en la dicotomía expuesta, entre el circuito comercial y el contracultural, se inserta la obra de Menchu Lamas. De este modo, dedicaremos el presente apartado al estudio de su obra, dando comienzo con sus primeros acercamientos al terreno de la creación artística.

El interés por la creación artística se despierta en Menchu Lamas a una edad muy temprana, por medio de la pintura y el dibujo en los que invierte su tiempo durante su infancia⁵⁴, a ellos pronto se suma un creciente interés por la fotografía, que entre 1974-1979 la llevan a Madrid a cursar de Diseño Gráfico en la IADE, de forma paralela a los estudios en la escuela de Fotografía de Madrid⁵⁵. Durante estos años, sus incursiones en el mundo artístico se inclina hacia la producción diletante de fotografía pictórica, diseño gráfico, pintura⁵⁶ y mail- art.

La coincidencia del final de la dictadura franquista y la emergencia del fenómeno contracultural, como desarrollamos en el apartado precedente, ofrecen un escenario de libertad que permite que todas sus ambiciones, junto con las de sus amistades sean canalizadas en dos proyectos artísticos diferentes. El primero de ellos es *Loia* (1976-1978), un fanzine⁵⁷ underground gallego⁵⁸, autoeditado de forma participativa, en el que

⁵⁴ Xavier Seoane, *Identidade e convulsión. Palabra e imaxe da nova arte galega*, (A Coruña: Edicións do Castro, 1990), 138.

⁵⁵ Correo Televisión Santiago de Compostela, “Espacio de arte: Menchu Lamas”, vídeo de YouTube, 29:40, publicado el 28 de febrero de 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=FDp0oIA7QQg&t=1040s>

⁵⁶ Ver Apéndice documental *Doc. I*.

⁵⁷ Un fanzine es una producción alternativa de difusión limitada, sin ánimo de lucro comercial, editada de forma amateur por medio de una confección manual y en pequeña escala. Joué Coloma Sánchez y Irma Marco, “Los otros libros, los libros de los otros: bibliofilia *underground*”, *II Pasiones bibliográficas*, 2 (2017), 25.

⁵⁸ Xosé Manuel Pereiro et. al., *Loia. Homenaxe do Consello de Cultura Galega*. (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2011), 41.

las tareas son divididas entre los diferentes miembros a ella asociados. Así, mientras que los textos y poesías corren a cargo de Lois Pereiro, Manuel Rivas, Delfín Mariño y, ocasionalmente, Lois Caeiro; la maquetación es tarea de Xosé Manuel Sánchez Pereiro y los diseños, de Menchu Lamas y Antón Patiño, junto con los de otros colaboradores esporádicos como lo fue el mismo Reimundo Patiño en el segundo de los números⁵⁹. De *Loia* son confeccionados cuatro números, todos ellos de pequeños lotes que no sobrepasaban los cien ejemplares, a excepción del último de ellos en el que la centena es superada. Su distribución es efectuada por los propios creadores, quienes los repartían entre sus conocidos y, en alguna ocasión, llegan a entregar pequeños lotes a alguna librería⁶⁰.

Su gestación es inseparable de los modos de vida contraculturales y urbanos, y su inherente sentido comunitario, en los que gran parte de la mocedad de la época se mueve, tal y como nos lo explica Xosé Manuel Rivas:

*Un día ocorréusenos que, como eu tiña un irmán poeta en Monforte, podíamos facer unha revista. A Manolo falaranlle dun rapaz tamén de Monforte (que eu non coñecía) que debuxaba moi ben. Chamábase Antón Patiño e resultou ter unha moza, Menchu Lamas, que tamén facía deseños. Quedamos unha tarde os catro no café Tambor, en Argüelles, un daqueles novos locais para xente enrollada (...) Queríamos facer unha revista distinta (...) Tiñamos claro o que queríamos, ou máis ben o que non queríamos. Non queríamos ser serios, nin épicos, nin marcar camiños polos que habían discorrer outros.*⁶¹

En este orden de cosas, *Loia* se convierte en el medio necesario para la conformación de un discurso alternativo al dominante y oficial, marcado por un fuerte carácter crítico, de rechazo a los totalitarismos, así como por un claro alegato hacia una conciencia de clase e, incluso, de la defensa de la lengua y nación gallegas. En este sentido, este fanzine está compuesto por una poética que oscilaba entre las referencias culturales a Galicia, las modernistas y simbólicas y las de la modernidad pop más inmediata a su época⁶², una

⁵⁹ VV. AA, *Loia* (Madrid, junio 1976).

⁶⁰ Xosé Manuel Pereiro et. al., *Loia. Homenaxe...*, 21.

⁶¹ *Ibid.*, 13- 14.

⁶² *Ibid.*, 26.

combinación que se da en clave rupturista y provocadora, de la que se sirve para articular su discurso crítico.

Dentro del corto bagaje de *Loia*, podemos atisbar una división de dos etapas distintas, marcadas por las diferencias técnicas. La primera de ellas comprende los dos primeros números, impresos en blanco y negro a una única cara en fotocopadoras de copisterías locales, las limitaciones que este formato de copia suponía, condiciona la estética de los propios diseños. De este modo, en esos dos primeros ejemplares es habitual la presencia de intervenciones y apuntes manuscritos, lo cual, a la vez que dota cada ejemplar de un aura de singularidad, supone un laborioso trabajo de edición. Para los dos últimos números, la segunda de las etapas, las modificaciones manuales serán elididas ya que, Menchu y Antón descubren el offset rápido, lo que les permite, no solo agilizar el proceso de impresión, sino también, obtener resultados de mayor calidad en los que incorporar un color al blanco y negro y la impresión a dos caras⁶³.

A pesar de estas diferencias, la estética se presenta de forma homogénea para los cuatro números editados. De este modo, analizaremos algunos de los diseños que resultan más enriquecedores como la portada del primer número (*Fig. 1*), realizada a partir de la reutilización de una página de una revista de cine en la que se reproducen diferentes fotogramas de la película *Tarzán*, sobre la cual se superpone el logo de la revista, ejecutado con la técnica del estarcido o *stencil* sobre plantillas metálicas⁶⁴. Acompañando estas imágenes se colocan unos fragmentos de papel con citas de diferentes autores, como: “As lingoas non vivien nin morren, utilizanse ou non”, de Bande, o “Non, non é posibel que istes vellos nos comprendan”, de Castelao, las cuales testimonian su ideario teórico, convirtiendo esa primera portada en un manifiesto de lo que en esas páginas y siguientes números, se defiende.

Las páginas de su interior, al igual que en las de los restantes ejemplares, los dibujos de línea y la alternancia de páginas escritas manualmente con las mecanografiadas en

⁶³ *Ibid.*, 18.

⁶⁴ *Ibid.*, 16.

tipografía *courier*, comparten espacio con montajes constituidos a partir de simbólicos materiales que, descontextualizados de su origen, pasaban a desempeñar, no sólo una nueva función, sino también a generar una nueva interpretación de los mismos. Para ello, apelan de forma directa al conocimiento de su lector sobre los acontecimientos y personalidades contemporáneas para generar esas interpretaciones conflictivas⁶⁵, lo cual requiere de un papel activo del lector. Con estos montajes lo que subyace es una crítica a los discursos dominantes, demostrando que las imágenes utilizadas por ellos pueden ser manipuladas a servicio de una voluntad diferente⁶⁶. Así, diseños en los que se recurre a injertos de citas *mass media*, como en el dibujo de la página veintitrés del segundo número (*Fig. 2*), por medio de la incorporación de la página de la sección de prensa del periódico *El País*, de reciente creación, de la programación televisiva y cultural, que según lo desarrollado en el primer apartado podemos concluir que eran instrumentalizadas por el estado. Así, en un afán crítico, parte de su contenido es borrado para utilizar la página como soporte textual al servicio de su mensaje transgresor, aunque marcado de un fuerte sentido irónico.

Entre otros ejemplos que enriquecen esta dinámica de reutilización y re-contextualización de materiales, nos encontramos páginas con montajes en los que se incorporan viñetas de cómic (*Fig. 3*) o grabados de antiguos ejemplares de *La ilustración española y americana* (*Fig. 4*), que compraban en el rastro de Madrid⁶⁷. Por otra parte, también es destacable la utilización de la fotografía, que pasaría a adquirir un significativo protagonismo a partir del segundo número, convertida en varias ocasiones en la superficie de fondo sobre la que escribir los poemas, o en complementos del texto que refuerzan su mensaje (*Fig. 5*), con un tono crítico hacia las tradicionales ediciones de libros de poesía, en los que los versos son escritos sobre un fondo blanco⁶⁸.

⁶⁵ Laura Garella, "Fotografía, memoria e identidad: el fotomontaje como estrategia política en las vanguardias históricas y en el arte contemporáneo" (comunicación presentada en V Seminario Internacional Políticas de la memoria. Arte y memoria. Miradas sobre el pasado reciente, Buenos aires, octubre de 2012), 6.

⁶⁶ Xosé Manuel Pereiro et. al., *Loia. Homenaxe ...*, 50.

⁶⁷ *Ibid.*, 40.

⁶⁸ *Ibid.*, 16.

Cabe destacar que el aspecto rupturista, junto con la defensa de la artesanía y de la confección manual, constituye en sí mismo un manifiesto que se erige como una crítica hacia la mecanización y las industrias alienantes de la cultura, dominada por el discurso oficial, conectando todo ello con la idea de creación libre y autoafirmativa de las revistas y folletos de movimientos de vanguardia como fue el dadaísmo, así como con los posteriores diseños gráficos de la corriente situacionista cuya máxima expresión nos podemos encontrar en los *affiches* de la Revolución de Mayo de 1968⁶⁹.

En junio de 1978 es publicado el cuarto y último número de la revista, marcando el punto final de la empresa, que no sería más que la antesala de otros de mayor envergadura, como veremos.

El segundo de los proyectos, puesto en marcha de forma simultánea a *Loia*, es el Colectivo da Imaxe (1976- 78). Una plataforma alternativa y autogestionada, formada por la propia Menchu Lamas, Jorge Agra, Carlos Berride y Antón Patiño, cuyos trabajos se centran en la producción interdisciplinar de carácter experimental, en la que se lleva a cabo una fusión de fotografía, dibujo, pintura y poesía visual⁷⁰, todo ello con un marcado carácter crítico, como apunta la propia Lamas: “Nuestro interés era hacer un poco de diseño crítico, contaminar el mundo del arte con el diseño interdisciplinar, y hacer exposiciones donde se introducía la fotografía, el diseño gráfico o la pintura”⁷¹.

Tal y como podemos colegir de la propia nomenclatura del grupo (colectivo), toda la producción que se encuentre bajo su firma, será colaborativa, al igual que sucedía con *Loia*. Así, en este estudio monográfico sobre la obra de Menchu Lamas, no podemos encontrarnos una producción individual en su primera etapa, al menos conocida, sino una colectiva, que no por ello surtirá menor influencia en sus posteriores fases.

⁶⁹ Patricia Badenes, “Affiches y pintadas: la verdadera revolución del Mayo francés del 68”, *Dossiers feministes*, 12 (2008): 130.

⁷⁰ Xosé A. Castro, com., *Atlántica Vigo. 1980- 1986*. (Vigo: Museo MARCO, 2003), 548.

⁷¹ David Barro y Carmen Vidal, *Voces de Atlántica* (Santiago de Compostela: Editorial Galaxia, 2005), 110.

Desafortunadamente, al igual que no tenemos constancia de la conservación de sus primeras creaciones, tampoco de las obras del Colectivo da Imaxe. Además, es sumamente escasa la existencia de documentación fotográfica, por ello el único camino metodológico por el cual podemos acercarnos a esta empresa es por medio de las propias declaraciones de los artistas. De ellas, nos valdremos en primera instancia de la de Antón Patiño en referencia a la *X Exposición Al aire Libre en la Plaza de la Princesa de Vigo*, en 1977, a la que clasifica como una provocadora exposición en la se emplearon recursos muy heterogéneos que iban de la abstracción pop a las manipulaciones fotográficas⁷². De ella, únicamente tenemos conocimiento de dos obras, un retrato del guerrillero antifascista Foucellas y las siluetas de los cuatro miembros realizadas sobre planchas de madera pintada (*Fig. 6*). De modo que, la mayor aproximación que podemos hacer a las creaciones de este grupo artístico, vienen dadas por las colaboraciones con el grupo poético Rompente, con quienes desempeñan una inmensa labor interdisciplinar.

En 1977, dejando atrás sus inicios como Resistencia Poética, Rompente da comienzo a una nueva etapa bajo el nombre de Grupo de Comunicación Poética Rompente, decididos a articular un discurso de vanguardia, urbano y *underground*, que les permite establecer un diálogo con antiguas corrientes artísticas europeas como el neoadadá⁷³. Así, en esta dinámica, ponen en marcha su trabajo colaborativo con el Colectivo da Imaxe, aunque únicamente con dos de sus miembros, como ellos mismos lo han hecho saber⁷⁴, Menchu Lamas y Antón Patiño, estrechamente vinculados a la cultura *underground*, por su actividad en la revista *Loia*, como venimos de desarrollar.

Es preciso destacar que entre ambos proyectos es posible establecer unos vínculos que los hermanan, puesto que ambos comparten objetivos, actitudes y posiciones ideológicas, marcadas por un fuerte tono de denuncia hacia los totalitarismos y el compromiso con la nación gallega. A servicio de ello, ponen sus creaciones editoriales,

⁷² Xosé A. Castro, com., *Atlántica Vigo...*, 548.

⁷³ Alberto Valverde, “Elementos para a descrición e análise da vangarda no final do século XX na Galiza: o grupo Rompente (1975-1983)” (tesis doctoral, Universidad de Vigo, 2013), 225.

⁷⁴ *Ibid*, 110.

ambas autogestionadas y sin ánimo de lucro, con el fin último de dar visibilidad a las iniciativas estético-políticas que ellos defienden⁷⁵. Para el caso de *Loia*, como vimos, su producción era alternativa y casera, sin embargo en el caso de Rompente, es diferente. En 1976 tuvo lugar la creación Rompente Edicións S.L., una editorial constituida al margen del engranaje capitalista, de nuevo, sin ánimo de lucro y surgida con la finalidad de oficializar la institucionalización de la producción cultural por ellos promovida⁷⁶ y, cuya confección sigue imbuida en la misma dinámica del *Do it yourself!*⁷⁷. En este sentido, esta editorial, del mismo modo que el fanzine *Loia*, se convierte en un medio para dar voz a aquello silenciado por las grandes editoriales, absorbidas por los discursos dominantes, así como de aquellas producciones artísticas creadas al margen de los circuitos oficiales, que encuentran en ella un espacio.

Con ellos diseñan de forma conjunta el poemario de carácter vanguardista *Silabario da turbina*⁷⁸, finalizado en otoño de 1977 e impreso en el verano del año siguiente, concebido a modo de collage de escritura e imagen, en el que los textos son acompañados por fragmentos de cómic, hojas volantes o fotografías serigrafiadas⁷⁹, cuya selección no es meramente anecdótica, sino que versan como complemento del texto al que acompañan.

El primero de los diseños que analizaremos consiste en una lámina, en la que se reproduce el episodio que se está narrando en el texto, formada por una secuencia de doce reproducciones serigráficas monocromas con punto de trama, que tiene como fin último evocar una gradación cromática, así como volumen y textura. En las tres primeras viñetas se representa una grúa, mientras que en las siguientes se opta por la alternancia de retratos de obreros en primer plano, junto con escenas de trabajo, así

⁷⁵ Xosé Manuel Pereiro et. al., *Loia. Homenaxe...*, 48.

⁷⁶ Alberto Valverde, "Elementos para a descripción...", 92- 93

⁷⁷ DIY (*Do it yourself!*) podemos presentarlo como una producción contracultural del origen underground, basada en la producción, distribución y promoción de productos al margen de las reglas de la sociedad capitalista. J. Ignacio Gallego, "Do it yourself: Cultura y tecnología", *Revista ICONO 14. Revista Científica De Comunicación Y Tecnologías Emergentes*, vol. 7, 2 (2009): 279.

⁷⁸ Grupo de Comunicación Poética Rompente, *Silabario da turbina*. (Vigo: Rompente Edicións S. L., 1979).

⁷⁹ Alberto Valverde, "Elementos para a descripción...", 217- 244.

como con otras secuencias, casi ilegibles, en las que las formas resultan reducidas a sólidas siluetas (*Fig. 7*).

Otro de los diseños más interesantes que completa el libro viene de la mano de una lámina diseñada a modo de collage (*Fig. 8*), en el que texto e imagen constituyen una perfecta unidad, coherente y ordenada. En ella, un retrato oval preside el centro de la parte superior, bajo el que se dispone la cronología vital del hombre en tipografía transferible. En contraste con ella, la sección inferior de la lámina se cubre con una tipografía manual, fuertemente expresiva y gestual, que la convierte en una forma visual más del diseño, un empleo que evoca de forma directa los diseños del colectivo Grapus⁸⁰.

Otra propuesta de collage muy relevante es aquella en la que se utiliza como base un serigrafiado de la hoja volante elaborada por la Asamblea de trabajadores de Contratas sobre la que se superpone, a modo de papel desgarrado, una banda blanca utilizada como superficie para la escritura del texto (*Fig. 9*). El contenido de ambos, la reclama de unas condiciones dignas para los trabajadores, aparece intrínsecamente relacionado, estableciendo un diálogo que dota de coherencia y unidad el diseño. Junto con estos, al repertorio de diseños debemos incluir las viñetas del cómic *Sheriff King* (*Fig. 10*) o diversas ilustraciones propias del arte pop⁸¹, los cuales tendrán una gran trascendencia en los posteriores trabajos gráficos del Colectivo da Imaxe para Rompente.

Hablar de la filiación con el pop y el *underground* de estos diseños no es una cuestión vacua, en tanto que aspectos como el uso de la ilustración, de la tipografía como forma visual, o el empleo de recursos como el punto de trama y las imágenes del mundo del cómic, así como la maquetación de todos estos elementos de forma poco rígida⁸², confirman su proximidad. No obstante, esta no es más que la antesala de una poética reiterada y explotada en grado máximo en diseños posteriores.

⁸⁰ Colectivo catalán, heredero de mayo del 68 que tenía como objetivo luchar contra el sistema capitalista por medio de sus diseños gráficos. M. Àngels Fortea, "Las primeras manifestaciones de la gráfica pop en la Barcelona de los sesenta", *Iconofacto*, vol. 9, 12 (2013): 15.

⁸¹ Alberto Valverde, "Elementos para a descripción...", 217.

⁸² M. Àngels Fortea, "Las primeras manifestaciones de la gráfica pop...", 18- 23.

De este modo, en 1979, Rompete publica la serie poemática *Tres Tristes Tigres*, conformada por tres libros de autor, cada uno de ellos firmado por su creador, dejando atrás la escritura colectiva y anónima que los había caracterizado hasta este momento. Por el contrario, la creación visual, sigue vinculada a una labor colaborativa entre Menchu Lamas y Antón Patiño, grafistas y diseñadores de los tres poemarios, aunque ahora al margen del Colectivo da Imaxe, disuelto en 1978.

Los diseños testimonian la eclosión definitiva de la estética presentada en *Silabario da Turbina*, que solo lo podemos comprender si tenemos en cuenta el programa teórico e ideológico *rompetiano*, caracterizado por su beligerancia hacia el sistema capitalista por considerar que banaliza el *status quo* de la sociedad proletaria gallega⁸³, a la que ellos, con su poética, pretenden acercarse presentándose como unos miembros más. Esto, junto con la concepción de sus obras como una creación híbrida plástico-poética, en la que la imagen no es solo un simple complemento al texto, sino una parte igual de activa y crítica, justifica el empleo de elementos tomados del mundo *underground*, como la estética más idónea para acercar esta problemática a un gran sector de la juventud, especialmente afín a ella durante la segunda mitad de la década de los setenta, como desarrollamos en el anterior apartado⁸⁴, así como de la cultura popular.

Tal y como afirman Lamas y Patiño⁸⁵, la elaboración de los libros supuso una compleja aventura editorial. Para el caso de *As ladillas dos travesti* de Antón Reixa⁸⁶, el tema central del libro consiste en articular una crítica a la sociedad capitalista recurriendo al mundo urbano como tema. Para ello, recurren a un formato lúdico de estética *underground*, para el que cada edición cuenta con cuatro colores diferentes de papel, distintos tipos de tinta, acuñados y mismo despletables⁸⁷. Atendiendo al análisis de algunos diseños en particular, volvemos a encontrarnos, como en el caso de *Silabario da Turbina* con fotografías serigrafiadas en punto de trama, convertidas en el fondo de un

⁸³ Alberto Valverde, "Elementos para a descripción...", 254.

⁸⁴ *Ibid.*, 254.

⁸⁵ Xosé A. Castro, com., *Atlántica Vigo...*, 548.

⁸⁶ Antón Reixa, *As ladillas do travesti* (Vigo, Rompete Edicións S.L., 1979)

⁸⁷ Xosé A. Castro, com., *Atlántica Vigo...*, 548.

collage sobre el que se superponen fotografías en negativo, acompañadas de grafismos manuales como son las flechas (*Fig. 11*). La técnica del serigrafiado abarca la mayor parte del repertorio de diseños del libro, así podremos destacar, en relación a ese diálogo continuado e ininterrumpido entre imágenes y textos, el serigrafiado de un carrete fotográfico en el que se repite una misma imagen cuya única diferencia estriba en la exposición lumínica (*Fig. 12*), característica formal que se relaciona con el asunto que en el texto se nos está narrando. Este mismo diseño se enriquece con la incorporación de una línea diagonal de puntos perforados.

El tono crítico hacia la sociedad coetánea, sus derivados e imposiciones, no queda exento entre los montajes de este poemario, así podemos verlo a través de un serigrafiado de una imagen publicitaria, recortada y colocada sobre un doble fondo dibujado manualmente (*Fig. 13*). La crítica reside precisamente en que el producto publicitado era un adelgazante, una cuestión que en la década de los setenta ya nos encontramos en el discurso visual de la mano de artistas como Eleanor Antin con su obra *Carving: A Traditional Sculpture*⁸⁸ (1972) (*Fig. 14*), ambas obras compartiendo la crítica hacia la construcción de cuerpos ideales.

Finalmente, cabe destacar, la presencia entre los diseños de una lámina intervenida por nerviosos garabatos, cercanos a unos grafismos de escritura automática, junto con rápidas y nerviosas pinceladas que parecen anticipar los movimientos rápidos y violentos (*Fig. 15*) que luego caracterizan la pintura de Menchu Lamas.

Los diseños de *Facer pulgarcitos tres* de Alberto Avendaño⁸⁹, presentan una estética muy próxima a la de los diseños del libro de Reixa. No obstante, el tema principal aquí pivota en torno a las referencias al mundo infantil, representadas por medio de serigrafías y estarcidos. Sin embargo, lo más destacado de todos ellos es la incorporación de un amplio repertorio fotográfico, en el que a los habituales negativos (*Fig. 16*), se suman fotografías en las que se evidencian una gran experimentación en

⁸⁸ *Henry Moore Foundation*, acceso 20 de mayo, <https://www.henry-moore.org/whats-on/2016/09/28/eleanor-antin-carving-a-traditional-sculpture#>

⁸⁹ Alberto Avendaño, *Facer pulgarcitos tres* (Vigo: Rompenite Edicions S.L., 1979).

sus características formales, como son las sobre exposiciones lumínicas y los barridos fotográficos (*Fig. 17*). Estas últimas, son imágenes que nos ofrecen una fragmentación del acto de temporalidad, que conecta con la idea de jeroglífico desarrollada por Roland Barthes entendida como una imagen en la que con solo una ojeada se puede percibir pasado, presente y futuro, es decir el sentido histórico del gesto representado⁹⁰, una forma de representar el momento.

Galletas Kokoschka non de Manolo Romón⁹¹, ofrece un diseño deliberadamente conceptual y caracterizado por su sobriedad, que viene de la mano de su rigurosa ejecución en una escala de blancos y negros⁹². Entre los diseños, priman las reproducciones fotográficas en una escala de grises (*Fig. 18*), así como las ilustraciones y la presencia de una fotonovela (*Fig. 19*), tal y como se refiere a ella Valverde⁹³, que constituye una claro guiño a la cultura del cómic. No obstante, la elocuencia del diseño reside en la incorporación, en cada uno de los ejemplares editados de una página aleatoria del periodico local *Faro de Vigo* (*Fig. 20*), así como de la encuadernación de un sobre, como si de una página más se tratara, dentro del que se deposita, a modo de carta, una de las páginas.

Sin embargo, las producciones de Menchu Lamas durante estos primeros años no quedan reducidas al terreno gráfico en exclusiva, sino que esa tarea colaborativa con el grupo rompentiano, se convierte en el escenario para que ella diese sus primeros pasos en el mundo de la pintura, por medio del diseño de los *atrezos*⁹⁴ para los espectáculos performativos del grupo, como en la performance *Moisés e a mona*⁹⁵ (1980).

⁹⁰ Ricardo Roncero, “Vínculos de representación temporal entre la fotografía y el cine estructural: una reflexión en torno al loop”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* 12 (2016): 85.

⁹¹ Manuel Romón, *Galletas Kokoschka non* (Vigo: Rompente Edicións S.L., 1979)

⁹² Xosé A. Castro, com., *Atlántica Vigo...*, 548.

⁹³ Alberto Valverde, “Elementos para a descripción...”, 257.

⁹⁴ Alberto Valverde, “A performance en Rompente”, *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos*, 2004: 100.

⁹⁵ Del atrezzo de *Moisés e a mona* realizado por Menchu Lamas no se conservan fotografías de forma pública.

En el cambio de década, asistimos a la aparición de las primeras manifestaciones artísticas individuales de Menchu Lamas, aunque ya no es en el terreno de la gráfica, sino en el de la pintura y lo hace en el seno de un nuevo proyecto, Atlántica. No obstante, la gráfica continuará siendo una constante en su producción, tanto por medio de la influencia de sus técnicas, transferidas a su creación pictórica, constatando una retroalimentación entre gráfica y pintura, como desarrollaremos en el próximo apartado; como por medio de su producción directa, testimonio de lo cual es *A dama que fala* (1983), última publicación del grupo Rompente, que sale a la luz en el mismo año en el que ponen punto y final a su empresa. Este libro ya no es editado por Rompente Edicións S.L., sino por Edicións Xerais de Galicia S. A, dato de suma importancia que permite entender el cambio de los diseños, ahora reducidos a meras reproducciones de las pinturas de Menchu Lamas y Antón Patiño, en los que, al ser editados en blanco y negro, pierden toda su fuerza evocadora. Del mismo modo, el diálogo entre plástica y texto es anulado, convirtiendo la ilustración en un mero ornamento en la edición⁹⁶.

En el 2021 tiene lugar la vuelta de Rompente y con ellos, la participación, de nuevo conjunta, de Menchu Lamas y Antón Patiño como diseñadores y grafistas de su nuevo libro, *Que hostia din os rumorosos?*⁹⁷, en el que a las reproducciones de algunas de sus pinturas (*Fig. 21*) (*Fig. 22*), se suman, como dice la propia Menchu: “Pingas, grafismos, garabatos, todo tipo de intervencions no ordenador. Só pretendemos que este sexa o inicio para seguir creando con toda a liberdade do mundo.”⁹⁸ Unas palabras que nos ayudan a comprender que este retorno tiene lugar en una época en la que el cuestionamiento de los discursos de autoridad⁹⁹ ha suscitado la recuperación de aquellas manifestaciones artísticas menos sometidas a los dictámenes del mercado, así como de las manifestaciones *underground* y contraculturales.

⁹⁶ Alberto Valverde, “Elementos para a descripción...”, 273

⁹⁷ Antón Reixa, Alberto Avendaño y Manolo Romón, *Que hostia din os rumorosos?* (Pontevedra: Editorial Elvira, 2021)

⁹⁸ Editorial Elvira, “VOLVE ROMPENTE! Que hostia din os rumorosos?”, vídeo de YouTube, 38:54, publicado el 24 de Junio de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=JNUZUMHu6jE&t=480s>

⁹⁹ Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo, *Arte en España (1939- 2015)*..., 796.

Por otra parte, es preciso enfatizar que la vuelta de Rompente vendrá acompañada de una gira de recitales acompañados, como en sus orígenes, por una puesta en escena, para la que en esta ocasión no tenemos duda que fue realizada por Menchu Lamas (Fig. 23), siguiendo la tradicional técnica underground del estarcido o *stencil* con aerosol sobre plantillas.

3.2. Consolidación de su carrera: la pintura

Transcurrido un año desde la finalización de las ediciones de los libros poéticos de Rompente, Menchu Lamas, junto con Antón Patiño, Ánxel Huete y Guillermo Monroy, realizan un viaje a Nueva York en la primavera de 1980. La relevancia de este episodio cuenta con un doble valor trascendental, que viene dado en primera instancia, por el aliento vitalizador irradiado por el panorama cultural y creativo neoyorquino, vivencia que alentó el entusiasmo de aquellos jóvenes, que a su vuelta a Galicia, decidieron poner en marcha, con la colaboración del coleccionista Román Pereiro, un nuevo proyecto artístico, Atlántica.

En segundo lugar, la relevancia de este viaje atañe a la personalidad artística de la mentora objeto de estudio en este presente trabajo, Menchu Lamas. La visita al MoMA supuso su contemplación directa de las pinturas de Rothko, la cual ella define como una revelación¹⁰⁰, en tanto que es en él donde encuentra un precedente para la definición de su corpus técnico y teórico, a la vez que una motivación para claudicar de forma definitiva su relación conflictiva con la pintura, dado que, hasta aquel entonces, Lamas, a pesar de haber cultivado la pintura por convencimientos, disfrute y necesidades íntimas y personales¹⁰¹, reconoce haber huido siempre de su profesionalización en este formato¹⁰². De tal modo que, tomando esto como punto de partida, dedicaremos este apartado del trabajo a realizar una aproximación a su producción pictórica y a los planteamientos estéticos imperantes en ella.

¹⁰⁰ Xavier Seoane, *Identidade e convulsión...*, 140.

¹⁰¹ David Barro y Carmen Vidal, *Voces de Atlántica...*, 109.

¹⁰² *Ibid.*

Menchu Lamas concibe sus pinturas como un elemento artificial y mental¹⁰³, lo cual exige que para acceder plenamente a ellas, debemos hacerlo desde el plano mental y el físico¹⁰⁴, a disposición de esto se ponen las tres cuestiones fundamentales que conforman su ideario pictórico: la síntesis de las formas, la concepción del cuadro como un espacio real y el empleo reiterado de masas de color.

En cuanto a la dimensión mental, considera que esta debe pasar por dos momentos diferentes. El primero de ellos, es la visualización primera de las obras, que considera que debe darse de la forma más rápida e inmediata, un puñetazo visual como ella lo llama¹⁰⁵. Para conseguirlo, los elementos formales de la obra se ponen a su servicio desarrollando un proceso de síntesis, al que contribuye la experimentación con las formas, lo cual lleva a cabo con la selección de diferentes objetos, que somete a un esquematismo reduccionista por medio del que sintetiza sus formas en unos rasgos esenciales. Alcanzado esto, tiene lugar un segundo momento, que es el de reflexión, en el que el espectador debe demorarse en la lectura de la obra para proponer una interpretación de la misma, la cual no vendrá dada por la artista, sino que será propia e individual de aquel que la contemple¹⁰⁶.

Por otra parte, está la concepción de la pintura como un espacio real, en relación con lo cual nos encontramos su predilección por el gran formato, que viene dada por su exacerbado deseo de convertir la pintura en un espacio habitado. Defiende que el dispositivo pictórico, además de representar un espacio mental, es un espacio físico, en el que, tanto el creador como el espectador pueden introducirse, de este modo, el gran formato en el proceso de ejecución permite que trabaje todo el cuerpo, llegando a “penetrar en el propio cuadro”¹⁰⁷, una acción en la que pretende que el espectador también participe¹⁰⁸, un aspecto que contará con especial trascendencia en su tercera

¹⁰³ Xavier Seoane, *Identidade e convulsión...*, 145.

¹⁰⁴ Rocío Figueroa Guisande, ed., “Menchu Lamas o la pintura como lugar de ideas”, en *Colores Nómadas*, catálogo de exposición (Álava: Artium Museoa, 2018), 63.

¹⁰⁵ Xavier Seoane, *Identidade e convulsión...*, 145.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 147.

¹⁰⁷ Miguel Cerceda, ed., “Atrapar o sentido. A experiencia pictórica de Menchu Lamas”, en *O tempo é un círculo*, catálogo de exposición (Vigo, 2006), 56.

¹⁰⁸ Ver apéndice documental *Doc. 2*

etapa. Esta cuestión rezuma la influencia de los expresionistas abstractos como Pollock y De Kooning, aunque en especial de Rothko¹⁰⁹ artista que en sus *Color Field Paintings* (Fig.24), propone una pintura como hábitat, en la que el espectador al contemplarla debe acabar sumergido en ella, en esa inducción meditativa en la que nos envuelve¹¹⁰.

El tercero de los recursos, el color, también se alimenta de la influencia *rothkiana*. Su tratamiento está centrado en la consecución de la opacidad, en tanto que para ella el color debe funcionar como un muro¹¹¹. Para alcanzarlo, trabaja con la superposición de capas de pintura hasta conseguir la tonalidad deseada, y siempre dejando fisuras que dejan constancia de ese proceso¹¹², que por otra parte, evoca una sensación táctil, que viene dada por la densidad matérica de las pinceladas. En cuanto a la codificación cromática, desconoce el motivo por el cual selecciona un color y no otro¹¹³, sin embargo, afirma entender el color como la cantidad de energía con la que cuenta cuando está creando, la cual viene determinada por su estado de ánimo¹¹⁴.

Tomando estas cuestiones como punto de referencia, su labor pictórica se subdivide en cuatro etapas diferentes, cuya progresión vendrá dada por la forma con la que son abordados estos principios.

De este modo, la primera de sus etapas transcurre en el seno del grupo Atlántica y se comprende entre 1980 y 1985. Las pinturas producidas durante ella están presididas por esquemáticas figuras de grandes proporciones y formas contundentes, definidas por medio de escultóricos trazos, ejecutados con una gestualidad rápida y libre¹¹⁵. Estas

¹⁰⁹ Fernando Castro Flórez, ed., “Consideraciones platónicas en torno a la pintura de Menchu Lamas”, *Espiral do sono*, catálogo de exposición (Ourense: Deputación de Ourense, 2003), 11

¹¹⁰ Rubén Muñoz Martínez, “Apuntes sobre Mark Rothko: La tela nos ha hablado”, *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 89, no. 7 (2002): 88- 89.

¹¹¹ Fernando Castro Flórez, ed., “Huellas del enigma”, en *Menchu Lamas, o enigma das sombras*, (Diputación de Pontevedra, 1997), 36.

¹¹² Miguel Cerceda, ed., “Atrapar o sentido...”, 44.

¹¹³ Metrópolis, “Menchu Lamas”, vídeo de RTVE.es, 25:20, 8 de julio del 2020, <https://secure-embed.rtve.es/drmn/embed/video/5052239>

¹¹⁴ Rocío Figueroa Guisande, ed., “Menchu Lama...”s, 44.

¹¹⁵ Simón Marchan Fiz, ed., “Itinerarios concéntricos”, en *Menchu Lamas*, catálogo de exposición (Madrid: Ayuntamiento de Alcorcón, 2000), 29.

figuras, en palabras de Aurora García¹¹⁶, son las que constituyen la propia composición del cuadro, en tanto que son las que actúan como hilos conductores multiformes, verticales, horizontales o curvos, que atraviesan por completo el campo pictórico marcando las directrices de cada tela.

Los motivos figurativos presentes en las obras de esta etapa, comprendidos desde figuras animales, humanas, hasta astros o simples objetos de la cotidianidad, son metamorfoseados en figuras híbridas, en multitud de ocasiones, como veremos a continuación, dotándolas de un sentido emblemático¹¹⁷. La creadora justifica que esa fusión es la forma por medio de la cual decide abordar el proceso de síntesis en esta etapa, en tanto que la lleva a cabo con el fin último de unir sus formas y experimentar con sus posibilidades¹¹⁸, del mismo modo que ocurre con otros objetos seleccionados, como el abanico, como analizaremos.

Frente a esto, la crítica de arte de la época, fuertemente influenciada por el discurso de la transvanguardia, justifica de forma reiterada que la presencia de estos motivos en su pintura es un testimonio del pasado antropológico de raíz gallega. De tal modo, el lenguaje formal por ella empleado ha sido traducido como una reproducción casi mimética, de unas formas heredadas de los canteros y del primitivismo de las formas populares, así como del románico¹¹⁹. Lejos de ser así la previa explicación de su ideario pictórico nos permite conocer que el protagonismo de las formas contundentes, y adrede elementales de estas pinturas, aunque ciertamente dotan a sus obras de una apariencia rudimentaria¹²⁰, tienen la finalidad de proponer una figura que, reducida a su armazón geométrico, pueda ser captada con inmediatez por el ojo humano.

¹¹⁶ Fernando Castro Flórez, ed., "Huellas del enigma...", 33- 34.

¹¹⁷ Simón Marchan Fiz, ed., "Itinerarios concéntricos...", 29.

¹¹⁸ Xavier Seoane, *Identidade e convulsión...*, 148.

¹¹⁹ Xosé A. Castro, com., "Cuatro artistas de Galicia", en *Cuatro artistas de Galicia. Menchu Lamas, Antón Lamazares, Antón Patiño y Manolo Paz*, catálogo de exposición (Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 1997), 6.

¹²⁰ Antonio Bonet Correa, ed., "Pinturas, figuras, sombras y círculo mágico en Menchu Lamas", en *Menchu Lamas*, catálogo de exposición (Madrid: Galería May Moré, 2001), 7.

De tal modo que, con esta lectura, lo que pretendemos es demostrar en el presente trabajo, como esta interpretación antropológica y reduccionista de la crítica¹²¹, a pesar de ser sumamente enriquecedora, oculta, no solo el complejo ideario creativo de la artista, sino también sus convencimientos personales. Ya que, Lamas explica que ella no concibe la posibilidad de que existan unas características artísticas vinculadas, en exclusiva, al territorio gallego, sino que, aunque acepta que las pintura pueda tener características propias, considera que el arte es una lengua universal, que no responde a particularidades geográficas¹²², de tal modo que ella las rechaza en su pintura. A partir de esto entendemos afirmaciones tales, como: “Los peces, las lunas, los abanicos, y los gatos, los emblemas en general... La crítica siempre intento remitirme a la Galicia rural, pero no estoy muy de acuerdo con ello”¹²³.

Al mismo tiempo que deconstruye el discurso atlantista, rehuye de la clasificación de su obra dentro del movimiento de la transvanguardia¹²⁴, puesto que los rasgos que lo caracterizan, son diferentes a su concepción de la pintura como un proceso de síntesis y de búsqueda de la serenidad¹²⁵, entendida esta como el grado más alto de sabiduría¹²⁶.

¹²¹ De entre las voces que han difundido este discurso podemos destacar a Miguel Fernández Cid con su texto titulado “Menchu Lamas” para el catálogo de su exposición en la Fundación Valdecilla, en Madrid, en enero de 1984, en la que vincula su obra con el arte medieval.

¹²² Xavier Seoane, *Identidade e convulsión...*, 149.

¹²³ *Ibid.*, 148.

¹²⁴ La transvanguardia es movimiento artístico encabezado por Achille Bonito Oliva, sustentado en tres pilares fundamentales: la defensa de la emoción y la subjetividad del creador; el placer por la pintura, reflejado por medio del empleo de vibrantes colores, el carácter dinámico del trazo y el violento gestualismo, los cuales reflejan la espontaneidad de la ejecución y, finalmente el *genius loci*, que debemos entender como la apelación a las raíces, a las peculiaridades locales o autóctonas. Con todo ello, lo que acababa englobando era un heterogéneo grupo de artistas, que dotaron a la transvanguardia de una gran eclecticismo. Daniel A. Verdú Schumann, *Crítica y pintura en los años ochenta*, (Madrid: Colección 54, 2007), 22- 24.

Este último planteamiento, el de *genius loci*, gozó de una relevante trascendencia en Galicia con Atlántica, de la mano de Antón Patiño y Xosé Antón Castro, este último quien en su libro *Expresión Atlántica. Arte galega dos 80* (1985), ofrece un discurso por medio del cual pretende aunar la tradición gallega con las nuevas propuestas artísticas de la década de los ochenta y que surge con el objetivo de dotar de un carácter unitario al ecléctico panorama artístico que dominaba Galicia en aquella época, así como de sintonizarlo con las dinámicas artísticas imperantes del momento, la transvanguardia, consiguiendo dotar de una gran proyección el arte producido en Galicia en ese momento. A pesar de ello, esta teoría fue generalizada y aplicada a la producción de todos los artistas de Atlántica, una tarea errónea que terminaba por opacar los verdaderos discursos estéticos de aquellos que no estaban interesados en presentar su obra como una “expresión atlántica”. Xavier Seoane, *Reto ou Rendición* (A Coruña: Edicións do Castro, 1991), 282- 286.

¹²⁵ Ver apéndice documental *Doc. 3*

¹²⁶ Xavier Seoane, *Identidade e convulsión...*, 145.

De este modo, ella propone un estilo propio, por medio del cual expresarse, manteniéndose al margen de los condicionantes¹²⁷, y cuyas influencias, como explicamos, únicamente las podemos rastrear en el expresionismo abstracto, de la mano de artistas como Rothko, De Kooning o Pollock.

Aplicando todas estas cuestiones a casos concretos, comenzaremos con el análisis de tres obras en las que se recogen estas ideas y problemáticas. La primera de ellas es la obra *Gran abanico* (1982) (Fig. 25). Esta presenta una composición de estructura simple, en la que sobre un fondo conformado por una superposición de estratos pictóricos, en el que la última capa de color no consigue adueñarse de toda la superficie¹²⁸, se dibuja un abanico, contruido por medio de grandes planos de color, que abarca hasta los límites del cuadro, llegando incluso a desbordarlo en un ejercicio de expansión espacial. En ella, los goteos y las pinceladas violentas testimonian una ejecución pulsional de fluidez liberadora, de espesuras y superposiciones, a la manera de un action painter comedido¹²⁹.

Otro de los ejemplos que encarna una de sus facetas más representativas podemos verlo de la mano de *O Pescador* (1983) (Fig. 26). De nuevo, una pintura de gran formato presidida por dos esquemáticas figuras de grandes proporciones, construidas por medio de planos de color intensos y vibrantes, totalmente opacos, sobre una base dibujística, de la cual aún se evidencian los trazos. Estas figuras se funden con el fondo, en un ejercicio de síntesis, que la creadora articula con la finalidad de que todos los elementos hablen a la vez, puesto que todos tienen la misma importancia¹³⁰. Su disposición en el lienzo da lugar a una composición simétrica, la cual veremos que es reiterada en varias pinturas de la misma fecha, como *Home- árbore* (1984) (Fig. 27) y *S/T* (1984) (Fig. 28). Otra de las obras representativas de su primera etapa pictórica, es *Os siameses do círculo* (1984) (Fig. 29), en la que se condensa a la perfección las cuestiones de sintetización y fusión de las formas en un ejercicio de experimentación. En ella,

¹²⁷ Rocío Figueroa Guisande, ed., “Menchu Lamas...”, 77.

¹²⁸ Fernando Castro Flórez, ed., “Huellas del enigma...”, 36

¹²⁹ Xosé A. Castro, com., “Menchu Lamas”, en *Menchu Lamas*, catálogo exposición (Diputación Provincial de Jaén, 1994), 10.

¹³⁰ Miguel Cerceda, ed., “Atrapar o sentido...”, 44.

constituyendo el eje central de la composición se nos presentan dos figuras de rasgos antropomorfos, construidas con una rígida línea de contorno que las delimitan del fondo. Estas aparecen inscritas en un círculo, cuyo límite es quebrado por la irrupción en el plano de dos líneas diagonales, que a modo de extremidad, parten de una de las figuras desbordando el límite del círculo que las constriñe, que con un fuerte carácter expansivo, llega hasta los límites del propio lienzo extendiéndose más allá de él, confiriéndole todo ello dinamismo a la composición. En cuanto al cromatismo, para este caso en particular no podemos hablar de opacidad, en tanto que las pinceladas más superficiales dejan intuir los colores que subyacen bajo ellas, aportándoles un grado de transparencia.

En cuanto a estas tres pinturas analizadas, cabe mencionar que la figuración propuesta en las dos últimas es la que encarna aquella que ha sido susceptible de una lectura de filiación primitivista y que está presente hasta el ecuador de la década de los ochenta. A partir de ese momento quedan atrás, sin embargo muchos de los elementos que nos encontramos aquí, como pueden ser las manos, gozarán de una gran trascendencia dentro de su producción, permitiéndonos esto adelantar la cohesión que caracteriza toda su carrera.

A partir de 1987 son perceptibles una serie de cambios en las creaciones de Menchu, que marcan el inicio de una nueva etapa, extendida hasta 1991. Durante ella, asistimos a un enfriamiento de su paleta cromática¹³¹, así como a una reducción y mayor geometrización de los elementos del cuadro, optando por un lenguaje más depurado y menos inmediato¹³². El comienzo de esta etapa la marcamos precisamente en el momento en el que son exhibidas¹³³ por primera vez la serie de las Lunas. Todas las pinturas de esta serie son más sobrias y herméticas que las que veíamos con

¹³¹ Simón Marchan Fiz, ed., "Itinerarios concéntricos...", 30

¹³² Alicia Murría, ed., "Menos es más", en *Menchu Lamas*, catálogo exposición (Galería Miguel Marcos, 1990), 5.

¹³³ Expuesta en la Galería Dau al Set en Barcelona, en 1987 y en la galería Miguel Marcos, en Madrid en 1988.

anterioridad¹³⁴, un proceso de simplificación, que no es más que una forma de caminar hacia el silencio al que se orienta su obra en esta etapa¹³⁵.

Un acercamiento a los presupuestos estéticos dominantes en este segundo momento lo podemos llevar a cabo por medio de la pintura *Lúa chea* (1987) (Fig. 30). En ella, sobre un fondo monocromo, totalmente plano y opaco, se superponen unas líneas horizontales, que dividen el espacio del lienzo en pautadas secciones, ofreciendo una organización geométrica del cuadro¹³⁶. En contraste con ellas, unas bandas blancas, también opacas se distribuyen de forma arbitraria en el espacio. Entre ambas, evocando un conato de profundidad, nos encontramos la representación de una luna llena, que repitiendo sus habituales motivos de síntesis e hibridez, se humaniza con la incorporación de ojos. En cuanto a su cromatismo, lejos de la opacidad, evidencia la presencia de una gama cromática más amplia, que responde a una superposición de diferentes colores. La nitidez compositiva que encarna esta obra, se convierte en un *leitmotiv* que caracteriza otras pinturas de la misma serie, como *Lúa chea* (1987) (Fig.31).

Durante este mismo año crea otras obras sumamente enriquecedoras como *Escritura-paxaro* (1987) (Fig. 32). Esta pintura ordena su espacio pictórico en dos secciones, comunicadas entre sí por medio de la intersección de un plano vertical en la parte central. La superior está presidida por un fragmento de un texto, cuyas líneas estructuran horizontalmente el espacio del lienzo, marcando una pauta que será repetida en la sección inferior, en las hiladas de la cuadrícula. La trascendencia significativa de la incorporación de la escritura, reside en la forma en que es tratada, en tanto que esta aparece tachada, a modo de acto de silenciación que lo despoja de su significado, en virtud de convertirlo en un recurso plástico¹³⁷. De este modo, el texto pasa a funcionar “como una especie de ruido muy de nuestra época, en la que estamos saturados de letras”¹³⁸, buscando imponer una pausa en el proceso de aceleración banal de la escritura

¹³⁴ Alicia Murría, ed., “Menos es más”..., 5.

¹³⁵ Xavier Seoane, *Identidade e convulsión...*, 144

¹³⁶ Alicia Murría, ed., “Menos es más...”, 5

¹³⁷ *Ibid.* 6

¹³⁸ F. Castro Flórez, ed., “Huellas del enigma...”, 40

mediática¹³⁹. El recurso del grafismo como elemento plástico nos remite de forma directa a sus inicios en el terreno de la gráfica, en los que veíamos su presencia en algunos de los diseños, creados de forma colaborativa, en la segunda mitad de la década de los setenta, como podemos ver en la lámina- collage de la página treinta y uno de *Silabario da turbina* (1977) (Fig. 8) o, estableciendo un precedente directo de lo que vemos en esta pintura, uno de los diseños de *As ladillas do travesti* (1979), en el que el mismo patrón de escritura tachada se repite (Fig. 33). De la misma manera sucede con la técnica con la que está realizado, el estarcido, previamente empleada para la realización del logo de la revista *Loia* en la portada del primero de los números (Fig. 1), constatando esto una retroalimentación activa entre gráfica y pintura.

La sección inferior del cuadro queda dominada por la silueta de un ave que alberga en su interior una cuadrícula que imita una pared de sillares. Un elemento que, por una parte, materializa explícitamente el muro impenetrable del color y, por otra, alude a la persistencia de la planitud pictórica, en un ejercicio de fidelidad a su idea de la pintura como superficie plana, alejándose de lo que ella considera falsedad o impostura de la perspectiva¹⁴⁰. La aparición de este motivo no es novedosa, sino que ya había aparecido en pinturas de su primera etapa como en *Home- pirámide* (1984) (Fig. 34) y que veremos reiterado en sucesivas ocasiones, como es *Man* (1989) (Fig. 35).

Sin embargo, esta lectura de la cuadrícula es susceptible de ser completada con otro significado si atendemos a la siguiente confesión de la artista: “Teño feito moitos cadros que semellan retículas de ladrillos, mais hoxe xa non teño tan claro que sexan tal cousa, senón formas da nosa sociedade, do noso viver. E a min interesame reflexar ese viver”¹⁴¹, a cuya lectura nos acerca más Donald Kuspit¹⁴², quien interpreta la cuadrícula como uno de los aspectos elementales del arte moderno, además de como metáfora de la estandarización y la burocratización modernas, la sociedad conformista bien

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*, 36- 38

¹⁴¹ Xavier Seoane, *Identidade e convulsión...*, 147- 148

¹⁴² D. Kuspit, com., “La cuadrícula expresiva: Las abstracciones alegóricas de Menchu Lamas”, en *Menchu Lamas. A sombra na man*, catálogo de exposición (Santiago de Compostela: CGAC, 2006), 91- 101.

administrada. A su vez, lo conecta con la tesis de Jencks, para quien la cuadrícula es símbolo de impersonalidad, de anonimato, expresión de la deshumanización y desnaturalización defendidas por Ortega y Gasset. Contra esto, Menchu, escoge la cuadrícula como símbolo de nuestro tiempo, pero la dota de expresividad y vida orgánica, al convertirla en forma de pájaro o de mano¹⁴³.

Una obra significativa, ubicada en un periodo de transición entre la segunda y tercera etapa pictórica es *Sombra- piano* (1991) (Fig.36). Esta, bebiendo de los recursos compositivos y formales de las anteriores obras, adopta el ejercicio de síntesis de la forma en la que se hace en las creaciones de la siguiente etapa. Sobre un fondo monocromo totalmente opaco y plano discurren unas líneas horizontales, que a modo de grafías ilegibles estructuran el espacio del lienzo. Estos elementos plásticos, de nuevo, nos remiten a los diseños para Rompente, concretamente a uno de los incorporados en *As ladillas do travesti* de Antón Reixa (1979) (Fig. 15). Sobre este, se yuxtapone una cuadrícula con la forma de un piano, realizado con la técnica del estarcido con aerógrafo¹⁴⁴. Su peculiaridad reside en que en ella la figura y el fondo se funden en un todo¹⁴⁵, con la finalidad de que, como nos dice la artista: “todos los elementos hablen a la vez: porque todos tienen la misma importancia”¹⁴⁶.

Estas obras constituyen un precedente directo de unos presupuestos estilísticos explotados en su grado máximo a partir de la década de los noventa, concretamente de 1993, año en el que marcamos el inicio de su tercera, y más prolífica etapa, prolongada durante un periodo de más de una década. Para este momento, Menchu Lamas ya era una artista consolidada y goza de un gran reconocimiento, que venía dado por sus muestras individuales en la Galería Buades desde 1981, un importante escenario para el desarrollo de la Nueva Figuración Madrileña, a quien había brindado su apoyo, y su

¹⁴³ *Ibid.*, 91- 92.

¹⁴⁴ Fernando Huici, ed., “Reescribiendo la pintura”, en *Menchu Lamas, Pinturas*, catálogo exposición (Zaragoza: Sala de Exposiciones Banco Zaragozano, 1994), 8.

¹⁴⁵ Esto se produce porque a través de los espacios comprendidos entre las cuadrículas se visibiliza el fondo.

¹⁴⁶ Miguel Cerceda, ed., “Atrapar o sentido...”, 44.

participación en destacadas muestras colectivas como *Spansk Egen-Art* (1983) o *Five Spanish Artists* (1985).

En esta tercera fase pictórica, la síntesis sigue siendo abordada por medio de la fusión figura- fondo y la representación de siluetas, como resultado de un proceso de reducción de las formas. Ambos aspectos los podemos ver a la perfección en la obra *Man* (1995) (*Fig. 37*), la cual también nos sirve para presentar otro de los aspectos especialmente representativos de esta etapa, la técnica de la estampación¹⁴⁷, que goza de una gran trascendencia en el seno de su producción a partir de este momento. En este caso en particular, esta técnica es la utilizada para la ejecución de las líneas horizontales en las que se divide el lienzo, al igual que las formas cuadrangulares dispuestas en la sección superior de este. Un año más tarde, ejecuta una obra muy semejante titulada *Man azul* (1996) (*Fig. 38*), en la que únicamente varía el cromatismo con respecto a esta, o *Man* (1996) (*Fig. 39*). La repetición de motivos revela la producción de su trabajo en serie, de nuevo constatando la pervivencia de la gráfica¹⁴⁸.

La presencia del motivo mano y de la técnica de la estampación también es visible en la obra *Círculo blanco* (1995) (*Fig. 40*). Esta pintura articula su composición en base a una cuadrícula dispuesta en forma de círculos concéntricos, realizada por medio de estampaciones, sobre la cual se superponen las siluetas de dos manos, ejecutadas con la misma técnica. Una reproducción mecánica, deudora del enfriamiento y reduccionismo que ha caracterizado su obra desde finales de la década de los ochenta¹⁴⁹. La preeminencia con la que gozaba con anterioridad la figura de la mano, ha desaparecido en virtud de su supeditación a una segunda figura, en este caso el círculo¹⁵⁰, como también veremos en otras obras como *Rotación* (1996) (*Fig. 41*).

Estas pinturas, nos permiten acercarnos brevemente al motivo mano, convertido en uno de sus signos predilectos. Aunque su presencia la podemos rastrear en sus primeras

¹⁴⁷ Simón Marchan Fiz, ed., "Itinerarios concéntricos...", 30.

¹⁴⁸ Ferando Huici, ed., "Reescribiendo la pintura...", 9.

¹⁴⁹ Simón Marchan Fiz, ed., "Itinerarios concéntricos...", 30.

¹⁵⁰ *Ibid.*, 31.

pinturas creadas durante la época de Atlántica, cuando las manos se representaban con unas proporciones desmesuradas en comparación con los restantes miembros del cuerpo, su representación sufre una transformación, llegando a lo que es en este momento, una silueta aislada, convertida en la protagonista casi exclusiva de la pintura o, una sombra. La justificación de su reiterado empleo, viene dado por el simbolismo que la propia artista gallega le atribuye, como podemos entender por medio de estas palabras:

O elemento man é moi importante. As mans son como unha prolongación do corpo, é quizais a parte máis sensíbel, a que ten máis contacto co exterior, ela é a que comunica o lado máis íntimo e interior do pensamento e das emocións como son o tacto, a sensibilidade, a caricia. O símbolo man xa aparecía na miña pintura dos anos oitenta pero agora agroma máis sintetizado, como unha pegada¹⁵¹.

La mano como sombra, pronto da paso a la figura humana como sombra, que en un intra diálogo con su producción anterior nos remite de forma directa a aquellas siluetas sobre planchas de madera expuestas en la Plaza de la Princesa de Vigo en 1977 (Fig. 6). Este motivo lo podemos ver en varias obras, de las que hemos seleccionado tres: *Espiral do soño* (2001) (Fig. 42), *Ascensión* (2002) (Fig. 43) y *Voo de cores* (2002) (Fig. 44), todas ellas se relacionan entre sí por la presencia de la silueta humana que actúa a modo de presencia espectral o de sombra, aunque tratada de diferentes modos.

Para el primero de los casos, *Espiral do soño* (2001), la pintura, cuenta con un fondo dividido por cinco bandas horizontales de densas y matérica pincelada de color amarillo, yuxtapuestas sobre un fondo azul. Sobre ellas, encontramos dos espirales superpuestas, una de ellas cuadrangular de trazo negro y la segunda, emergiendo del centro del lienzo, una espiral circular que cuenta con una combinación cromática de rojo y blanco. Compartiendo el espacio del lienzo con ellas, la sección inferior queda dominada por la presencia de una figura humana de cuerpo entero dispuesta horizontalmente, resultado de una estampación.

¹⁵¹ Miguel Cerceda, ed., “Atrapar o sentido...”, 28

En la segunda de las pinturas seleccionadas, *Ascensión* (2002), la figura humana, idéntica a la anterior, reflejo de la dimensión del trabajo en serie, se dispone de forma vertical en el lateral izquierdo del lienzo. En esta pintura, de nuevo nos encontramos la presencia de dos espirales cuadrangulares realizadas con la misma técnica de la estampación, al igual que las cuadrículas que conforman el semicírculo que subyace bajo ella, todo esto sobre un fondo que responde a su tan particular superposición cromática. Finalmente, en *Voo de cores* (2002), la presencia de la silueta humana queda reducida a medio cuerpo, que con los brazos extendidos toma entre sus manos los círculos entrelazados entre sí y yuxtapuestos a una espiral cuadrangular.

La sombra, bien sea tratada como la silueta de una mano o de un cuerpo, adquiere un relevante significado que conecta de forma directa con su teoría sobre la creación de la obra en base a la dualidad de espacio mental y físico. En este caso, este último dotado de mayor significación, en tanto que la sombra de la figura humana conecta de forma directa el espacio tridimensional con el bidimensional¹⁵², convirtiéndolo, de nuevo, en un espacio habitable. Como ella misma explica, esa sombra¹⁵³ invita a la performatividad del espectador, de tal modo que en el caso de que este adoptara la postura de esa figura, con la regulación lumínica pertinente, esa fuera la proyección real de su sombra¹⁵⁴. De tal modo que se convierte en una invitación directa del espectador a habitar el cuadro y, a su vez, conecta con su idea de que este es un lugar donde vive el pensamiento y la acción del tiempo¹⁵⁵.

Es preciso señalar que las tres últimas pinturas presentan otro elemento común, una espiral o laberinto. Su empleo no es novedoso, puesto que como ella misma explica, lo utiliza en múltiples ocasiones y en hasta tres formas diferentes: el laberinto circular, en el que aparecen diferentes círculos que se van interrelacionado, como vemos en la obra

¹⁵² Rocío Figueroa Guisande, ed., “Menchu Lamas...”, 73.

¹⁵³ En el catálogo de la exposición *O tempo é un círculo* (2006) Miguel Cerceda, apelando al primitivismo al que es vinculado la obra de la creadora gallega, relaciona la sombra con el origen de la pintura, apelando a los pasajes en los que Plinio en su *Historia Natural*.

¹⁵⁴ Zig Zag, “Menchu Lamas”, vídeo de YouTube, 4:30, 25 de octubre de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=WKLEZ6ogGgc>

¹⁵⁵ Rocío Figueroa Guisande, ed., “Menchu Lamas...”, 69.

Rotación (1996) (Fig. 40); el laberinto gestual, representado como una gran cinta que se mueve, como en *Reviravolta II* (2004) (Fig.45) y el laberinto geométrico, que es el presente en estas pinturas. Este laberinto simboliza, como la creadora nos hace saber, dos cuestiones diferentes, la primera de ellas un espacio expandido y, la segunda, una metáfora del pensamiento¹⁵⁶.

En el año 2003 da comienzo el inicio de la cuarta y, hasta el momento, última etapa de su producción, extendida hasta la actualidad. Por el escaso margen de tiempo, las fuentes centradas en la su última creación son muy limitadas, por ello tan solo abordaremos una breve aproximación, en la que se recoja de forma general los planteamientos estéticos desarrollados por ella en este momento.

Durante este periodo, aunque sus teorías y principios estéticos siguen vigentes, se dan una serie de cambios con respecto de la etapa previa, especialmente en cuanto a los elementos compositivos, puesto que muchos motivos como la silueta, a pesar de seguir apareciendo de forma intermitente, pierde el protagonismo con el que había gozado con anterioridad, lo mismo que sucede con la mano, las aves o los animales marinos. Ahora todo ello será reemplazado por la preponderancia casi absoluta de la forma geométrica y del color, este último convertido en el protagonista absoluto. Como ella explica: “la vibración del color adquiere una mayor importancia; tiene más protagonismo, con una mezcla de colores fríos y cálidos”¹⁵⁷.

La aproximación a estas cuestiones podemos abordarla por medio de la obra *Sopro* (2006) (Fig. 46), en la que sobre un fondo con sus tan habituales superposiciones cromáticas, se intersectan diferentes planos a modo de collage, compuestos cada uno de ellos por grafismos, cuadrículas, perforaciones y mismo por siluetas, ahora desprovista de su representación como sombra.

¹⁵⁶ Artium Museoa, “Conversación entre la artista y el comisario de Colores nómadas”, vídeo de YouTube, 48:48, 12 de noviembre de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=I3ALcn5uVVs>

¹⁵⁷ Argüelles, J. L. “Menchu Lamas: Mi pintura mira hacia delante y hacia atrás”, *La Nueva España*, 13 de febrero de 2019. <https://www.lne.es/gijon/2019/02/13/menchu-lamas-pintura-mira-adelante-18493126.html>

Por otra parte, contamos con la serie *Colores nómadas* (2018) (Fig. 47 y 48), un puzzle conformado por unas 28 piezas elaboradas durante los últimos diez años, en el que conviven las membranas de unas pinturas, con los laberintos, sombras, esquematizaciones de árboles o las cuadrículas de otras. Todas ellas, formas geométricas que dominan la composición del cuadro, en una combinación de vibrantes cromatismos¹⁵⁸.

La mayor novedad en cuanto a los elementos presentes en estas piezas, la encontramos en la membrana, a la que ella también se refiere como ameba, horadadas en su interior por medio de perforaciones, que repiten su tan habitual fusión figura- fondo. Sin embargo, su mención nos interesa porque como ella mismo dijo, su presencia en estas pinturas no son más que un ensayo para unos proyectos futuros en el terreno escultórico¹⁵⁹, del que todavía no tenemos constancia. Por lo tanto, esto nos sirve para comprender que, por el momento, todavía es demasiado pronto para teorizar y ofrecer sólidas conclusiones de una etapa que todavía está en progreso y que, de seguro, nos ofrecerá sugestivas propuestas que investigar en un futuro.

4. Conclusión

La producción artística de Menchu Lamas ha sido abordada por multitud de comisarios y críticos de arte, en catálogos de exposiciones, espacios de prensa y revistas especializadas en materia artística, sin embargo, en las lecturas que se han hecho de su obra predomina, de forma general, una vinculación con la teoría de “expresión atlántica” desarrollada por Xosé Antón Castro, que marcó a toda una generación de artistas que daban comienzo, de forma pública, a sus carreras en la década de los ochenta. Frente a esto, ha sido necesario recurrir a una minuciosa selección de las fuentes, dentro de las cuales las declaraciones de la propia artista han sido indispensables para acercarnos de una forma más pormenorizada, a lo que se había

¹⁵⁸ Galería Lamazares, Gobierno del Principado de Asturias, acceso el 30 de mayo de 2022, <https://galeriallamazares.com/es/exposiciones/memoria-del-color/>

¹⁵⁹ Artium Museoa, Conversación entre la artista y el comisario de *Colores nómadas*", vídeo de YouTube, 48:48, 12 de noviembre de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=I3ALcn5uVVs>

hecho hasta el momento, a su creación.

De este modo, adoptando una lectura de orden cronológico, hemos tomado como punto de partida sus creaciones en el terreno de la gráfica, producidas de forma colaborativa en el fanzine *Loia* y las creaciones interdisciplinares y diseños gráficos del Colectivo da Imaxe para el grupo Comunicación Poética Rompente, elaborando un análisis de los diseños de ambos, siendo una iniciativa pionera para el caso de estos últimos.

Por otra parte, el estudio de toda su carrera artística nos ha permitido comprobar el gran paradigma que subyace bajo su obra, en tanto que las producciones de *Loia* y el Colectivo da Imaxe, representan un circuito alternativo al oficial y dominante, por medio del cual los jóvenes, estimulados por el clima de libertad reinante en la recién inaugurada Transición democrática, encontraron la vía para difundir, de forma totalmente libre, y ausente de condicionantes, las ideas políticas y estéticas con las que comulgaban. Sin embargo, la falta de rentabilidad económica pronto hace que estos proyectos queden atrás en virtud de otros nuevos, en este caso representado por la formación del grupo Atlántica, una plataforma artística que consigue integrar en el circuito comercial a muchos de los artistas que formaron parte de ella, y entre los que se encontraba la propia Menchu Lamas, en cuyo seno emprende un nuevo camino, el de su profesionalización en la creación pictórica, la cual suscitó el interés de comisarios y de importantes galerías de arte como la Galería Buades.

En cuanto a su pintura, el análisis de entrevistas como fuente principal, nos ha permitido ofrecer una nueva lectura lo más objetiva posible de su obra, alejándola de su filiación a la tradición, a la que reiteradamente la crítica la había asociado, pudiendo demostrar las insuficiencias de estas interpretaciones y conocer las ideas y formulaciones estéticas desarrolladas en las pinturas de la creadora gallega. De este modo, hemos podido concluir que se articula en cuatro etapas diferentes, en cuyo transcurso, aunque son evidentes los cambios en el lenguaje artístico, la fidelidad a sus presupuestos estéticos, de síntesis de las formas, concepción del cuadro como espacio real y el predominio del color, nos permiten constatar que su obra es sumamente cohesiva, no solo en lo que a la

pintura atañe, sino también en cuanto a la relación de esta con la gráfica, puesto que, el acercamiento a ambas, nos ha permitido dotar de sentido las reminiscencias del collage o la presencia de técnicas como el estarcido y la estampación en sus obras pictóricas.

Por otra parte, nuestro objetivo de contextualizar la obra de Menchu Lamas en el periodo en el que se imbrica, para demostrar que es heredera de esa contemporaneidad, nos ha posibilitado comprobar que, aún manteniéndose fiel al tradicional formato pictórico y a unos mismo presupuestos estéticos, en todo momento ha conseguido sintonizar con su época, en especial desde el punto de vista conceptual, reclamando una pausa en la contemplación de sus obras, en una época plenamente globalizada en la que todo es movimiento frenético. Además, desde el punto de vista formal, observamos en su segunda etapa pictórica (1987- 1991), en la que promulga un lenguaje más sobrio y depurado, una conexión con las tendencias artísticas emergentes en aquellos años, caracterizadas por la simplificación y el enfriamiento. Sin embargo, la artista demuestra la capacidad de acercarse a este lenguaje, manteniendo su férrea defensa por expresar al mundo, por medio del arte, su propia percepción individual, lo cual nos ha permitido concluir que ante la imposibilidad de catalogar su obra en un estilo artístico concreto, en tanto que creación subjetiva y expresión particular, su canon artístico es único e individual.

Finalmente, podemos concluir tras este estudio, que vemos necesario ampliar el espectro de análisis de las obras de Menchu Lamas, con la finalidad de profundizar en mayor grado a lo que aquí se ha hecho, dadas las características del trabajo, para poder completar el estudio de su pintura y, en especial, para poner el foco y documentar las propuestas creativas contraculturales en las que ella ha participado, no solo con la finalidad de orientarlo hacia su producción, sino abordarlo de forma general para poder constatar su importancia y legado.

5. Bibliografía

Argüelles, J. L. “Menchu Lamas: Mi pintura mira hacia delante y hacia atrás”, *La Nueva España*, 13 de febrero de 2019.

<https://www.lne.es/gijon/2019/02/13/menchu-lamas-pintura-mira-adelante-18493126.html>

Avendaño, Alberto. *Facer pulgaritos tres*. Vigo: Rompenite Edicións S.L, 1979.

Badenes Salazar, Patricia. “Affiches y pintadas: la verdadera revolución del Mayo francés del 68”. *Dossiers feministes*, 12 (2008):121-36.

<https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/140711>

Barro, David y Carmen Vidal. *Voces de Atlántica*. Santiago de Compostela: Editorial Galaxia, 2005.

Bonet Correa, Antonio, Daniel Moreda, Manuel M. Romón (eds.). *Menchu Lamas*. Madrid: Galería May Moré, 2001. Catálogo de la exposición *Menchu Lamas* en la Galería May Moré, Madrid,

Bonet, José Manuel (coord.). *Menchu Lamas*. Madrid: Galería Buades, 1982. Catálogo de la exposición *Menchu Lamas* en la Galería Buades, Madrid.

Bonet, José Manuel. “Los jóvenes pisan fuerte”. *Revista Tiempo*, 2 (1982).

Bravo Reuíz, Natalia. “Sobre el montaje dadá”. *Norba: Revista de arte*, 30 (2010): 153- 172. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3755744.pdf>

Calvo Serraller, Francisco. “El instinto y la sabiduría”. *El País* [Artes], 13 de marzo de 1982.

Castro, Xosé A. *Expresión atlántica. Arte galega dos 80*. Santiago de Compostela: Editorial Follas Novas, 1985.

Castro, Xosé A. (com.). *Sombras. Menchu Lamas*. Santander: Museo Municipal de Bellas Artes de Santander, 1992. Catálogo de la exposición *Sombras* en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santander.

Castro, Xosé A. (com.). *Cuatro artistas de Galicia: Menchu Lamas, Antón Lamazares, Antón Patiño, Manolo Paz*. Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 1997. Catálogo de la exposición *Cuatro artistas de Galicia: Menchu Lamas, Antón Lamazares, Antón Patiño, Manolo Paz* en la Fundación BBVA, Bilbao.

Castro, Xosé A. (com.). *Atlántica Vigo.1980-1986*. Vigo: Museo MARCO, 2003.

Castro Flórez, Fernando y Antón Patiño. *Menchu Lamas: O enigma das sombras*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra, Servicio de Publicacións, 1997.

Castro Flórez, Fernando y Tomás Paredes (coords.). *Menchu Lamas: abril 2000*. Madrid: Consejería de Cultura, 2000. Catálogo de la exposición *Menchu Lamas: abril 2000* en Madrid.

Coloma Sánchez, Josué. y Irma Marco Cánoves. “Los otros libros, los libros de los otros: bibliofilia *underground*”. *Pasiones bibliográficas*, 2, 23- 34. Valencia: Societat Bibliogràfica Valenciana Jerònima Galés, 2017.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6028918>

De la Torre, Oliver. “Figuración Posconceptual. Pintura española de la Nueva Figuración madrileña a la Neometafísica (1970- 2010)”. Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2012. <https://riunet.upv.es/handle/10251/15179>

Feo Rodríguez, Noemi. *Achille Bonito Oliva y la transvanguardia italiana*. Murcia: CENDEAC, 2017.

Fernández - Cid, Miguel (com.). *Menchu Lamas*. Madrid: Fundación Valdecilla, 1984. Catálogo de la exposición *Menchu Lamas* en la Fundación Valdecilla, Madrid.

Fernández- Cid, Miguel (com.) *Baiona horizonte atlántico*. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura, 1987. Catálogo de la exposición *Baiona horizonte atlántico* en Finca O Toutizal, Baiona.

Fernández Cid, Miguel (com.). *La generación de los ochenta. Pintura española*. Álava: Museo de Bellas Artes de Álava, 1987. Catálogo de la exposición *La generación de los ochenta. Pintura española* en el Museo de Bellas Artes de Álava.

Fernández Consuegra, Cecilia. “Arte Conceptual en Movimiento: Performance Art en sus acepciones de Body Art y Behavior Art”. *Anales de historia del arte*, 14 (2014): 183- 200. <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/47184>

Ferrer, Roberto. *Menchu Lamas: la mano que mira al horizonte*. Madrid: Galería May Moré, 2008. Catálogo de la exposición *La mano que mira al horizonte* en la Galería May Moré, Madrid.

Forteza, M. Ángels. “Las primeras manifestaciones de la gráfica pop en la Barcelona de los sesenta”. *Iconofacto*, vol. 9, 12 (2013): 9-37. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5204346>

Foster, Hal, Benjamin H. D. Buchloh, Rosalind E. Krauss, Yve-Alain Bois : *Arte desde 1900: Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Tres Cantos: Akal Ediciones, 2006.

Gallego Pérez, J. Ignacio. “Do it yourself: Cultura y tecnología”. *Revista ICONO 14. Revista Científica De Comunicación Y Tecnologías Emergentes*, vol. 7, 2 (2009): 278-291. <https://doi.org/10.7195/ri14.v7i2.327>

García Canido, Xosé Luis (com.). *Menchu Lamas: O tempo é un círculo*. Vigo: Concello de Vigo, 2011. Catálogo de la exposición *Menchu Lamas: O tempo é un círculo* en La Casa de Las Artes, Vigo.

García Canido, Xosé Luis (coord.). *Itinerarios concéntricos*. A Coruña: Concello de A Coruña, 1997. Catálogo de la exposición *Itinerarios concéntricos* en la Estación Marítima de A Coruña.

Garella, Laura. “Fotografía, memoria e identidad: el fotomontaje como estrategia política en las vanguardias históricas y en el arte contemporáneo”. Comunicación presentada en V Seminario Internacional Políticas de la memoria. Arte y memoria. Miradas sobre el pasado reciente, Buenos aires, octubre de 2012. https://www.academia.edu/10484786/el_fotomontaje_como_estrategia_pol%C3%ADtica_en_las_vanguardias_hist%C3%B3ricas_y_en_el_arte_contempor%C3%A1neo

González Garcés, Manuel. “Atlántica, una exposición sugestiva, rompedora de moldes e inercias”. *La Voz de Galicia*, 14 de septiembre de 1980.

Grupo de Comunicación Poética Rompente. *Silabario da turbina*. Vigo: Rompente Edicións S. L., 1977.

Guasch, Anna. *El arte del siglo XX. Del posmodernismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza editorial, 2000.

Hernández Muñoz, Silvia. “La influencia de la inherencia dadaísta en la vertebración de principios creadores en diseño gráfico”. *Poliantea*, vol. 10, 19 (2015): 261–288. <https://doi.org/10.15765/plnt.v10i19.582>

Huici, Fernando. “Mujeres en su momento”. *El País* [Artes], 30 de octubre de 1982.

Huici, Fernando (com.). *Menchu Lamas: Pintura 1994*. Zaragoza: Banco Zaragozano, 1994. Catálogo de la exposición *Menchu Lamas* en la Sala de exposiciones del banco Zaragozano, Zaragoza.

Kuspit, Donald (com.). *A sombra na man: a viaxe das formas*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 2006. Catálogo de la exposición *A sombra na man: a viaxe das formas* en el CGAC, Santiago de Compostela.

Lastre, Eduardo: *El Viaje del color. Menchu Lamas*. Alicante: Consejería de Cultura, 2021. Catálogo de la exposición *El viaje del color* en la Lonja del pescado, sala municipal de exposiciones, Alicante.

<https://docplayer.es/220800922-El-viaje-del-color-menchu-lamas.html>

Marzo, Jorge Luis y Tere Badia. *Las políticas culturales en el estado español (1985- 2005)*. Barcelona: 2006. https://www.soymenos.net/politica_espanya.pdf

Marzo, Jorge Luis y Patricia Mayayo. *Arte en España (1939- 2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015.

Marzo, Jorge Luis. “Realidades colectivas en el arte español de la década de 1980”. *Ágora*, vol. 3, 5 (2016): 53- 75.

<https://www.e-revistas.uji.es/index.php/kult-ur/article/view/2>

Moreno, Manuel y Abel Cuevas. *Todo era posible: Revistas underground y de contracultura en España: 1968-1983*. Madrid: Libros Walden, 2020.

Moure, Gloria. “Menchu Lamas”. *Artforum*, vol. 24, 7 (1986): 150- 151. <https://www.artforum.com/print/reviews/198603/menchu-lamas-64300>

Muñoz Martínez, Rubén. “Apuntes sobre Mark Rothko: la tela nos ha hablado”. *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 7 (2008): 85- 95.
<https://idus.us.es/handle/11441/99350>

Murría, Alicia (com.). *Menchu Lamas*. Madrid: Galería Miguel Marcos, 1990. Catálogo de exposición *Menchu Lamas* en la Galería Miguel Marcos, Madrid.

Palomo, Bernardo (coord.). *Espiral do soño: Menchu Lamas*. Ourense: Deputación de Ourense, 2003. Catálogo de la exposición *Espiral do soño* en el Centro cultural Marcos Valcárcel, Ourense.

Patiño, Antón, Alfonso Armada y Antón Reixa (eds.). *Menchu Lamas: laboratorio de sombras*. Madrid: galería May Moré, 1997. Catálogo de la exposición *Laboratorio de sombras* en la Galería May Moré, Madrid.

Paulo Roselló, Miriam. *Más allá de la cuarta pared: espacio, repetición y performatividad en la obra abstracta de Rothko*. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, 2020.

<https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/94864/1/M%C3%A1s%20all%C3%A1%20de%20la%20cuarta%20pared....PDF>

Pereiro, Xosé Manuel. *Loia. Homenaxe do Consello de Cultura Galega*. A Coruña: Consello da Cultura Galega, 2011.
http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/CCG_2011_Loia-Estudo-critico.pdf

Pérez, Francisco Luis (com.). *Colores nómadas*. Vitoria: Artium, 2018. Catálogo de la exposición *Colores nómadas* en Artium, Vitoria.

Reixa, Antón. *As ladillas do travesti*. Vigo: Rompete Edicións S.L, 1979.

Reixa, Antón, Alberto Avendaño y Manolo Romón. *Que hostia din os rumorosos?*. Pontevedra: Editorial Elvira, 2021.

Rivas, Francisco. “Menchu Lamas, la luna en las manos”. Suplemento cultural diario *Pueblo*, marzo de 1982.

Rodríguez González, Miguel Anxo y Daniel López Abel. “Experiencias y utopías. Tres décadas de canales alternativos en Galicia y el norte de Portugal”. En *Canales alternativos de creación. Una aproximación histórica.*, 102- 161. Baleiro, 2013.

https://www.academia.edu/37480424/Experiencias_y_utop%C3%ADas_Tres_d%C3%A9cadas_de_canales_alternativos_en_Galicia_y_el_norte_de_Portugal

Romón, Manuel. *Galletas Kokoschka non*. Vigo: Rompenite Edicións S.L., 1979.

Roncero, Ricardo. “Vínculos de representación temporal entre la fotografía y el cine estructural: una reflexión en torno al loop”. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 12 (2016): 81- 102. Disponible: <http://www.revistafotocinema.com>

Santamaría, Alberto. “Arte y política: notas para una lectura de los ochenta”. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 28 (2017): 19- 25. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6043053>

Sarmiento Rosario (coord.). *Menchu Lamas*. Jaén: Diputación de Jaén, 1994. Catálogo de la exposición *Menchu Lamas* en el Palacio Provincial de Jaén.

Seoane, Xavier. “Presencia e diálogo das últimas tendencias plásticas en Galicia”. *La Voz de Galicia*, 4 de septiembre de 1980.

Seoane, Xavier. *Identidade e convulsión. Palabra e imaxe da nova arte galega*. A Coruña: Edicións do Castro, 1990.

Seoane, Xavier. *Reto ou rendición*. A Coruña: Edicións do castro, 1994.

Simó Mulet, Antoni. *Los lenguajes visuales de la modernidad: collage, assemblage y montaje*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2004.
<https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/17331>

Sultan, Donald. *Five Spanish Artists*. Nueva York: Artists Space, 1985.
Catálogo de la exposición *Five Spanish Artists* en Artists Space, Nueva York.

Valverde, Alberto. A performance en Rompente. *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos*, 2004: 96-105.
http://www.poesiagalega.org/uploads/media/valverde_2004_rompente.pdf

Valverde Otero, Alberto. “Elementos para a descripción e análise da vangarda no final do século XX na Galiza: o grupo Rompente (1975-1983)”. Tesis doctoral, Universidad de Vigo, 2013. <http://www.investigacion.biblioteca.uvigo.es/xmlui>

Verdú Schumann, Daniel. *Crítica y pintura en los años ochenta*. Madrid: Imprenta Nacional del Boletín del Estado, 2007.
https://books.google.es/books?id=0Zv_DwAAQBAJ&printsec=copyright&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

6. Webgrafía

Antón Patiño. Consultado el 3 de febrero de 2022: <http://antonpatino.es/>

Artium Museoa, “Conversación entre la artista y el comisario de Colores nómadas”. Vídeo de YouTube, 48:48. Publicado el 12 de noviembre de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=l3ALcn5uVVs>

Correo Televisión Santiago de Compostela. “Espacio de arte: Menchu Lamas”. Vídeo de YouTube, 29:40. Publicado el 28 de febrero de 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=FDp0olA7QQg&t=1040s>

Editorial Elvira. “VOLVE ROMPENENTE! Que hostia din os rumorosos?”. Vídeo de YouTube, 38:54. Publicado el 24 de Junio de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=JNUZUMHu6jE&t=480s>

Galería Llamazares. Consultado el 20 de abril de 2022: <https://galeriallamazares.com/es/exposiciones/memoria-del-color/>

Henry Moore Foundation. Consultado el 25 de mayo de 2022: <https://www.henry-moore.org/whats-on/2016/09/28/eleanor-antin-carving-a-traditional-sculpture#>

Metrópolis, “Menchu Lamas”. Vídeo de RTVE.es, 25:20, 8 de julio del 2020, <https://secure-embed.rtve.es/drmn/embed/video/5052239>

Zig Zag, “Menchu Lamas”. Vídeo de YouTube, 4:30, 25 de octubre de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=WKLEZ6ogGgc>

7. Tabla cronológica

Cronología de la trayectoria artística de Menchu Lamas	
Primeras creaciones artísticas	
1976- 1978	Revista <i>Loia</i>
1977- 1978	Colectivo da Imaxe <ul style="list-style-type: none"> • <i>Silabario da Turbina</i> (1977) • <i>X Exposición al Aire libre en la Plaza de la Princesa de Vigo</i> (agosto de 1977).
1979	Diseños conjuntos de Antón Patiño y Menchu Lamas para la serie Tres Tristes Tigres. <ul style="list-style-type: none"> • <i>As ladillas do travesti</i> (1979) • <i>Facer pulgarcitos tres</i> (1979) • <i>Galletas Kokoschka non</i> (1979)
Etapas pictóricas	
1980	Formación de Atlántica
1980- 1985	1º etapa pictórica: Etapa Atlántica.
1987- 1991	2º etapa pictórica
1991- 2003	3º etapa pictórica
2003- actualidad	4º etapa pictórica

8. Apéndice

8.1. Apéndice documental

Doc. 1. Explicación de Menchu Lamas sobre sus inicios en la pintura:

(...) cando coñecín a Antón pintaba, pero non me consideraba pintora, porque pintaba para min, era como unha necesidade. Ter o título de pintora ou artista era como unha profesión e eu non quería ser unha profesional, eu quería facer aquilo porque era o que necesitaba facer, pero non profesionalmente¹⁶⁰.

Doc. 2. Explicación de Menchu Lamas acerca de la influencia que ejercieron en ella los artistas del expresionismo abstracto:

Lo que me aportaron estos artistas fue la visión de que lo físico y lo mental suceden en ese espacio donde tu puedes estar introducido; incluso esto no depende de si el cuadro es de un formato grande o pequeño porque si tiene potencia se llena ese espacio¹⁶¹.

Doc. 3. Explicación de Menchu Lamas acerca de su concepción de la serenidad:

A miña pintura vai cara a soidade e o maior silencio, non é o silencio ao que chegas pola acumulación de ruidos e sons no ámbito da cidade. Ao que eu pretendo chegar é á serenidade, entendendoa como unha das formas máis profundas de sabiduría. Esta sabiduría, é entendida máis como una acepción oriental que occidental. A serenidade, é saber estar ben contigo mesmo e saber aislarte y ceibarte (desprenderte) da acumulación, é, con poucos elementos, obter a tranquilidade, a pesar de toda esa acumulación¹⁶².

¹⁶⁰ David Barro y Carmen Vidal, *Voces de Atlántica...*, 109.

¹⁶¹ Castro Flórez, Fernando, ed., “La chora de la pintura. Consideraciones platónicas en torno a la pintura de Menchu Lamas”, en *Menchu Lamas: Espiral do soño*, catálogo de exposición (Ourense: Deputación de Ourense, 2003), 131.

¹⁶² Xavier Seoane, *Identidade e convulsión...*, 145.

8.2. Apéndice fotográfico



Fig. 1: Lamas, Menchu et. al, Portado revista *Loia* nº1, 1976, collage. Consello de Cultura Galega. Fotografía: <http://consellodacultura.gal/publicacion.php?id=1037>



Fig. 2: Lamas, Menchu et. al, diseño de la revista *Loia* nº2, 1976, collage. Consello de Cultura Galega. Fotografía: <http://consellodacultura.gal/publicacion.php?id=1037>



Fig. 3: Lamas, Menchu et. al, diseño de la revista *Loia* n°3, 1977, collage. Consello de Cultura Galega. Fotografía: <http://consellodacultura.gal/publicacion.php?id=1037>



Fig. 4: Lamas, Menchu et. al, diseño de la revista *Loia* n°4 con grabados de la Ilustración española y americana, 1978, collage. Consello de Cultura Galega. Fotografía: <http://consellodacultura.gal/publicacion.php?id=1037>



Fig. 5: Lamas, Menchu et. al, diseño de la revista *Loia* n°4, 1978, collage. Consello de Cultura Galega. Fotografía: <http://consellodacultura.gal/publicacion.php?id=1037>



Fig. 6: Fotografía de obra del Colectivo da Imaxe de las siluetas de los miembros realizadas sobre planchas de madera. Freire. “Nueva exposición al aire libre en la Plaza de la Princesa”. *El Pueblo Gallego*, 9 de agosto de 1977. Fotografía: https://biblioteca.galiciana.gal/gl/publicaciones/listar_numeros.do?busq_idPublicacion&busq_infoArticulos=true&busq_anyo=1977&submit&busq_dia=9&busq_mes=8&posicion



Fig. 7: Colectivo da Imaxe, diseño en *Silabario da turbina*, 1977, collage. Fotografía: VV. AA. *Silabario da turbina*. Vigo: Rompente Edicións S. L., 1977.

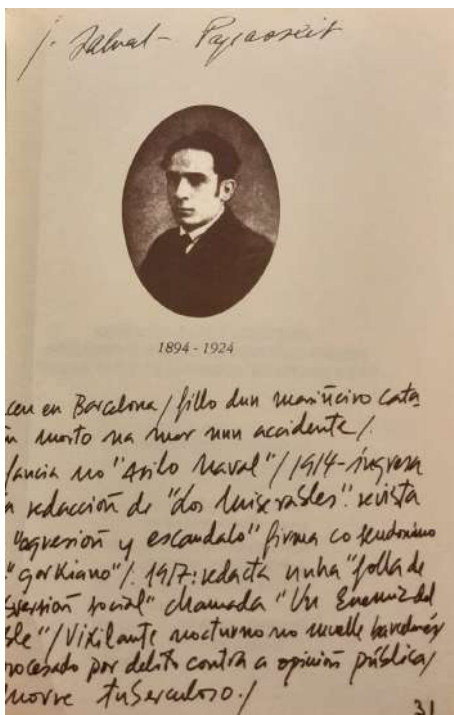


Fig. 8: Colectivo da Imaxe, diseño en *Silabario da turbina*, 1977, collage. Fotografía: VV. AA. *Silabario da turbina*. Vigo: Rompente Edicións S. L., 1977.

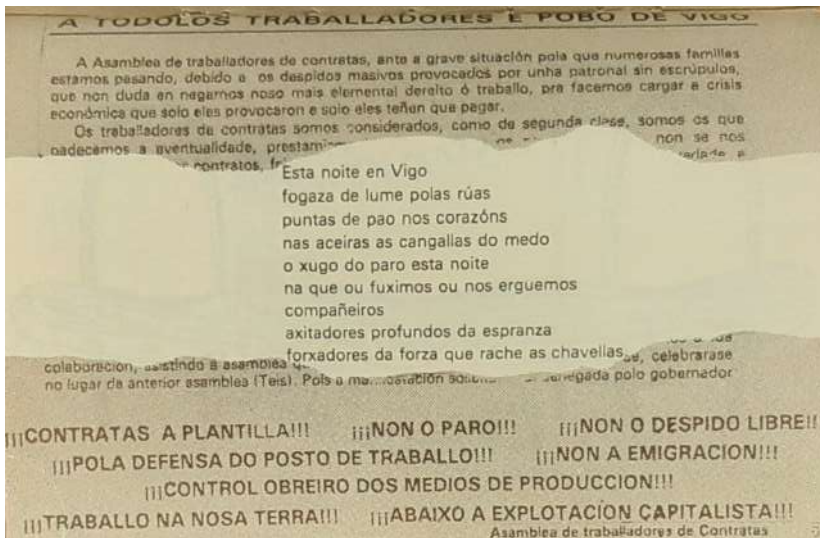


Fig. 9: Colectivo da Imaxe, diseño en *Silabario da turbina*, 1977, collage. Fotografía: VV. AA. *Silabario da turbina*. Vigo: Rompente Edicións S. L., 1977.

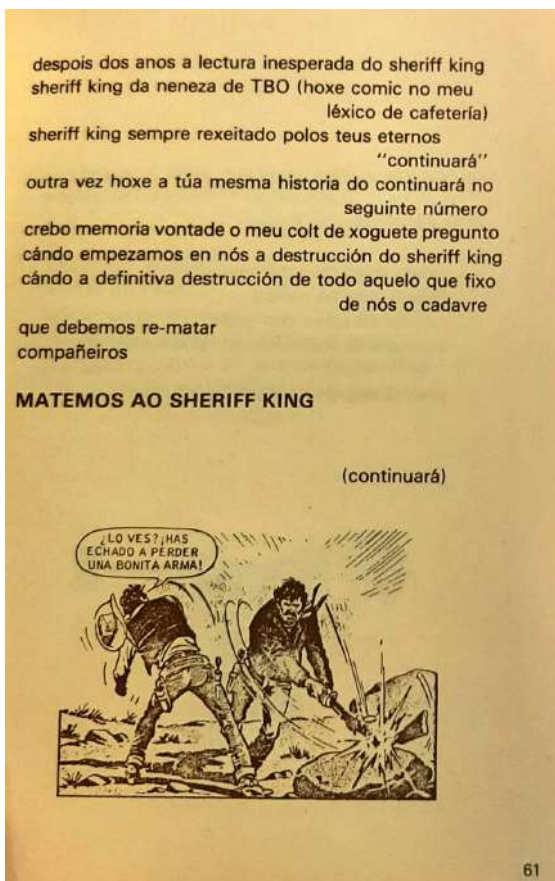


Fig. 10: Colectivo da Imaxe, diseño en *Silabario da turbina*, 1977, collage. Fotografía: VV. AA. *Silabario da turbina*. Vigo: Rompente Edicións S. L., 1977.

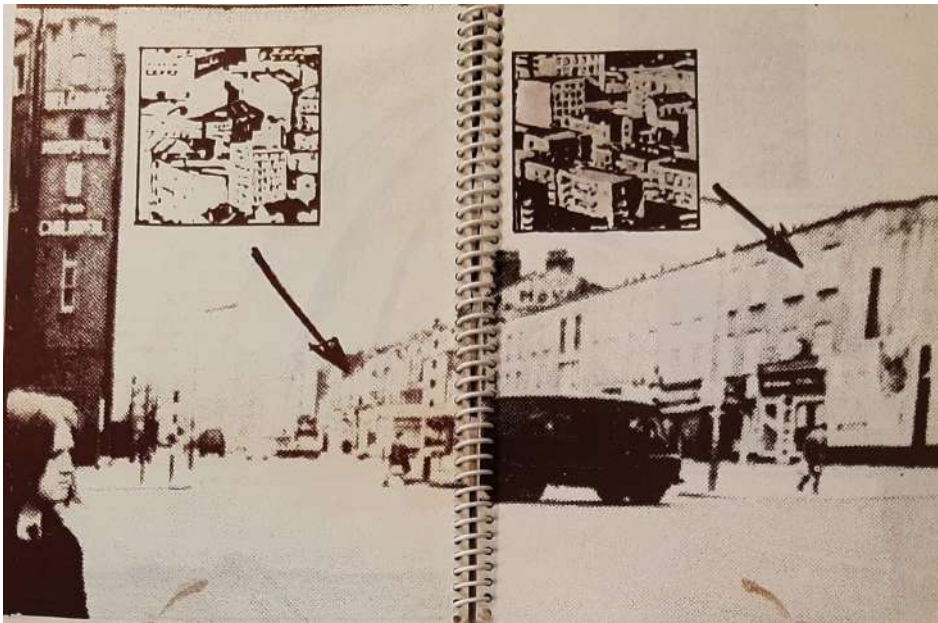


Fig. 11: Lamas, Menchu y Antón Patiño, diseño para *As Ladillas do travesti*, Antón Reixa, 1979, collage. Fotografía: Reixa, Antón. *As ladillas do travesti*. Vigo: Rompete Edicións S.L, 1979.



Fig. 12: Lamas, Menchu y Antón Patiño, diseño para *As Ladillas do travesti*, Antón Reixa, 1979, collage. Fotografía: Reixa, Antón. *As ladillas do travesti*. Vigo: Rompete Edicións S.L, 1979.



Fig. 13: Lamas, Menchu y Antón Patiño, diseño para *As Ladillas do travesti*, Antón Reixa, 1979, collage. Fotografía: Reixa, Antón. *As ladillas do travesti*. Vigo: Rompete Edicións S.L, 1979.

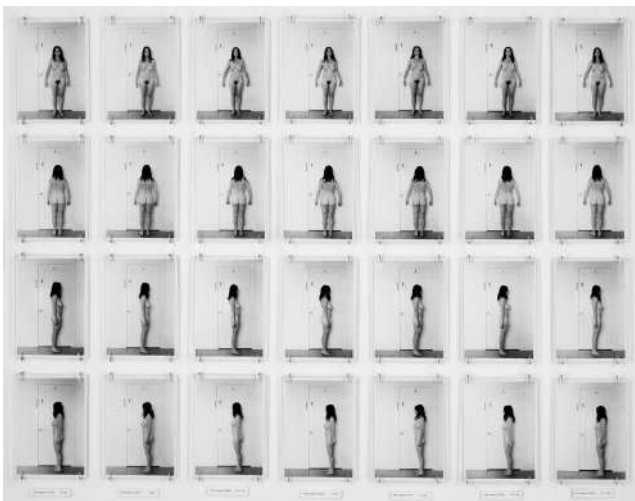


Fig. 14: Anting, Eleanor, *Carving: A Traditional Sculpture*, 1972, impresión en gelatina de plata. Colección de la Henry Moore Foundation. Fotografía: <https://www.henry-moore.org/whats-on/2016/09/28/eleanor-antin-carving-a-traditional-sculpture>

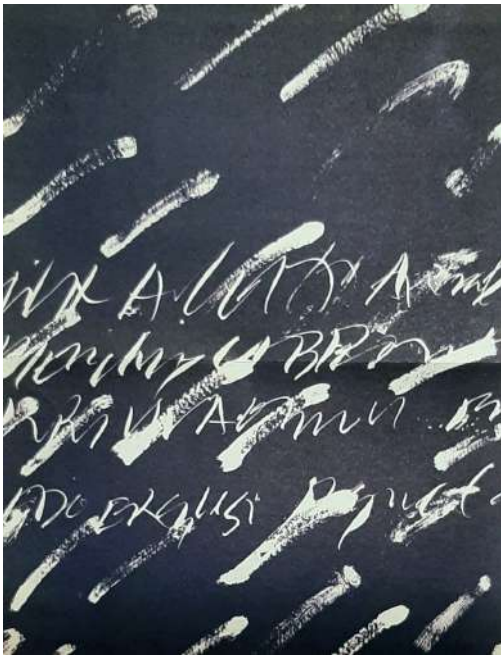


Fig. 15: Lamas, Menchu y Antón Patiño, diseño para *As Ladillas do travesti*, Antón Reixa, 1979, collage. Fotografía: Reixa, Antón. *As ladillas do travesti*. Vigo: Rompete Edicións S.L, 1979.

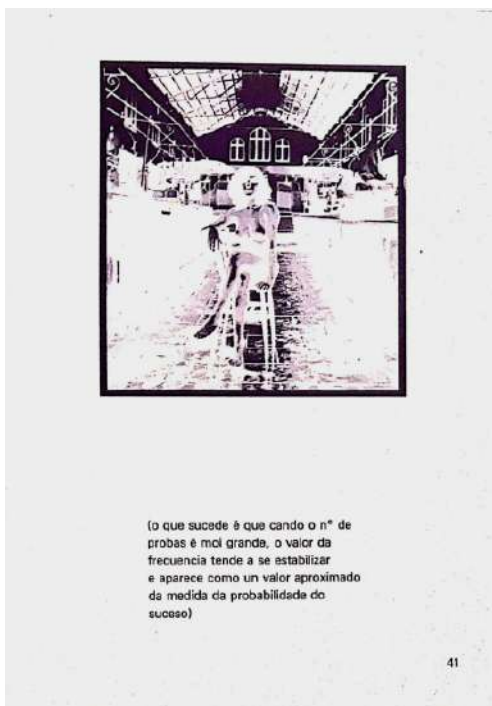


Fig. 16: Lamas, Menchu y Antón Patiño, diseño para *Facer pulgarcitos tres*, Alberto Avendaño, 1979, collage. Fotografía: Avendaño, Alberto. *Facer pulgarcitos tres*. Vigo: Rompete Edicións S.L, 1979



Fig. 17: Lamas, Menchu y Antón Patiño, diseño para *Facer pulgarcitos tres*, Alberto Avendaño, 1979, collage. Fotografía: <https://carmichaelalonso.com/libro/facer-pulgarcitos-tres-textos-alberto-avendano-disen-o-mencho-lamas-anton-patino-84219>



Fig. 18: Lamas, Menchu y Antón Patiño, diseño para *Galletas Kokoschka non*, Manolo Romón, 1979, collage. Fotografía: Romón, Manuel. *Galletas Kokoschka non*. Vigo: Rompenpe Edicións S.L., 1979.

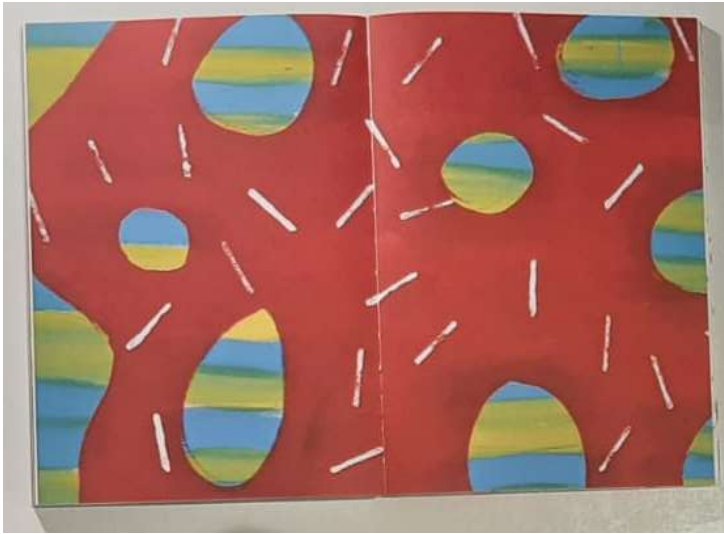


Fig. 21: Lamas, Menchu y Antón Patiño, diseño para *Que hostia din os rumorosos?*, Grupo de Comunicación Poética Rompente, 2021, impresión sobre papel. Fotografía: VV. AA. *Que hostia din os rumorosos?*. Pontevedra: Editorial Elvira, 2021.



Fig. 22: Lamas, Menchu y Antón Patiño, diseño para *Que hostia din os rumorosos?*, Grupo de Comunicación Poética Rompente, 2021, impresión sobre papel. Fotografía: VV. AA. *Que hostia din os rumorosos?*. Pontevedra: Editorial Elvira, 2021.



Fig. 23: Imagen de Menchu Lamas realizando el telón de fondo para los recitales poéticos de *Que hostia din os rumorosos?*, Grupo de Comunicación Poética Rompente, 2021.

Fotografía:

<https://www.atlantico.net/articulo/vigo/colectivo-rompente-recupera-espíritu-contestario-80/20210611015649844921.html>



Fig. 24: Rothko, Mark, *Color Field Paintings*, No. 3/No. 13, 1949, óleo sobre lienzo, 216,5 x 164,8 cm. Colección del MoMA. Fotografía:

<https://www.moma.org/collection/works/79687>



Fig. 25: Lamas, Menchu, *Gran Abanico*, 1982, Acrílico sobre lienzo, 260 x 195 cm. Colección privada. Fotografía: Ferrer, Roberto. *Menchu Lamas: la mano que mira al horizonte*. Madrid: Galería May Moré, 2008. Catálogo de la exposición *La mano que mira al horizonte* en la Galería May Moré, Madrid.



Fig. 26: Lamas, Menchu, *O Pescador*, 1983, Acrílico sobre lienzo, 300 x 195 cm. Colección Museo Reina Sofía, Madrid. Fotografía: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/o-pescador-pescador>



Fig. 27: Lamas, Menchu, *Home-árbore*, 1984, acrílico sobre lienzo, 195 x 162 cm. Galería Luisa Pita, Santiago de Compostela. Fotografía: <https://www.luisapita.com/artistas/menchu-lamas/>



Fig. 28: Lamas, Menchu, *S/T*, 1984, óleo sobre lienzo sobre lienzo, 196×132 cm. Colección de la Fundación RAC. Fotografía: <http://www.fundacionrac.org/rac/menchu-lamas/>



Fig. 29: Lamas, Menchu, *Os siameses do círculo*, 1984, técnica mixta, 220 x 200 cm. Colección ABANCA. Fotografía: <https://coleccion.abanca.com/collection/os-siameses-do-circulo/>

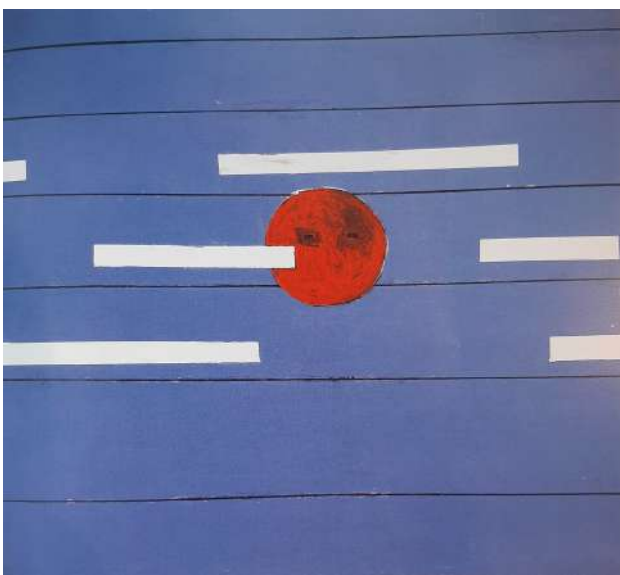


Fig. 30: Lamas, Menchu, *Lúa chea*, Menchu Lamas, 1987, acrílico sobre lienzo, 260 x 280 cm. Colección privada. Fotografía: Ferrer, Roberto. *Menchu Lamas: la mano que mira al horizonte*. Madrid: Galería May Moré, 2008. Catálogo de la exposición *La mano que mira al horizonte* en la Galería May Moré, Madrid.



Fig. 31: Lamas, Menchu, *Lúa chea*, 1987, acrílico sobre lienzo, 220 x 200 cm. Colección privada. Fotografía: Ferrer, Roberto. *Menchu Lamas: la mano que mira al horizonte*. Madrid: Galería May Moré, 2008. Catálogo de la exposición *La mano que mira al horizonte* en la Galería May Moré, Madrid.

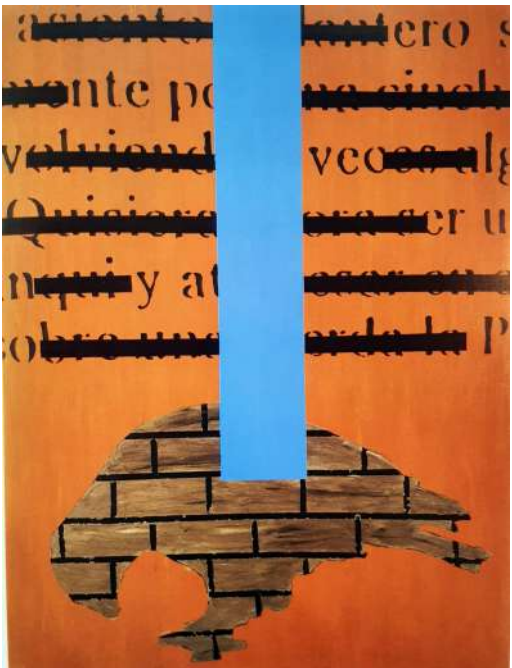


Fig. 32: Lamas, Menchu, *Escritura-paxaro*, 1987, acrílico sobre lienzo, 260 x 195 cm. Colección privada. Fotografía: Ferrer, Roberto. *Menchu Lamas: la mano que mira al horizonte*. Madrid: Galería May Moré, 2008. Catálogo de la exposición *La mano que mira al horizonte* en la Galería May Moré, Madrid.

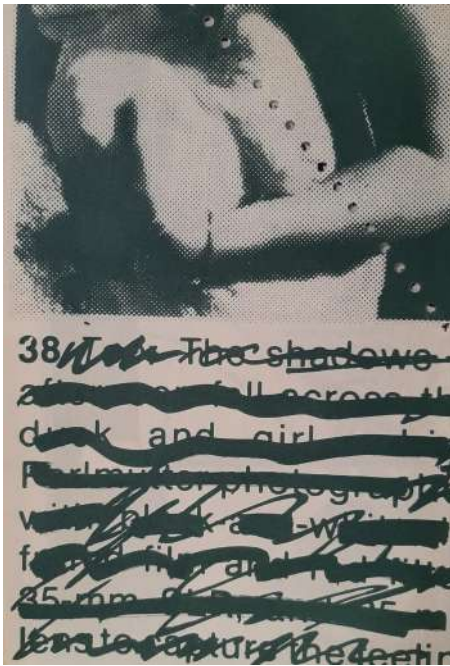


Fig. 33: Lamas, Menchu y Antón Patiño, diseño para *As Ladillas do travesti*, Antón Reixa, 1979, collage. Fotografía: Reixa, Antón. *As ladillas do travesti*. Vigo: Rompete Edicións S.L, 1979.



Fig. 34: Lamas, Menchu, *Home- pirámide*, 1984, acrílico sobre lienzo, 195 x 97 cm. Colección privada. Fotografía: Ferrer, Roberto. *Menchu Lamas: la mano que mira al horizonte*. Madrid: Galería May Moré, 2008. Catálogo de la exposición *La mano que mira al horizonte* en la Galería May Moré, Madrid.

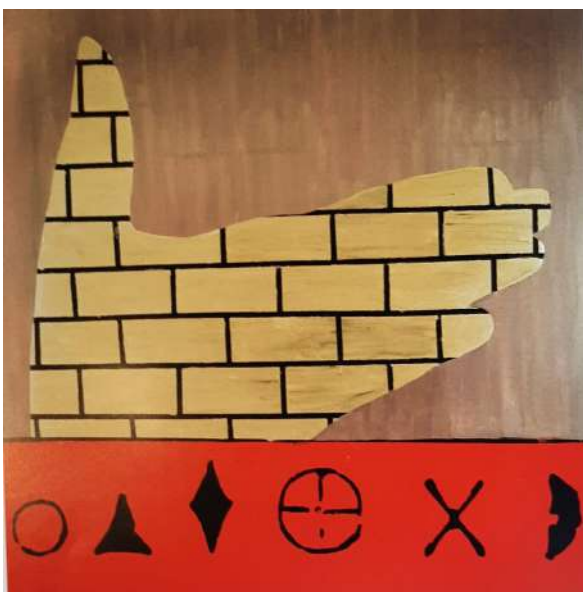


Fig. 35: Lamas, Menchu, *Man*, 1989, técnica mixta, 250 x 250 cm. Colección privada. Fotografía: Ferrer, Roberto. *Menchu Lamas: la mano que mira al horizonte*. Madrid: Galería May Moré, 2008. Catálogo de la exposición *La mano que mira al horizonte* en la Galería May Moré, Madrid.

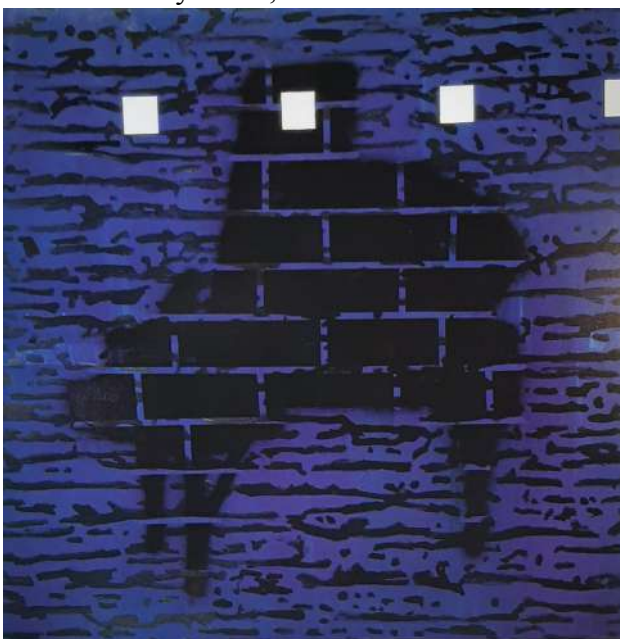


Fig. 36: Lamas, Menchu, *Sombra-piano*, 1991, acrílico sobre lienzo, 250 x 250 cm. Colección privada. Fotografía: Ferrer, Roberto. *Menchu Lamas: la mano que mira al horizonte*. Madrid: Galería May Moré, 2008. Catálogo de la exposición *La mano que mira al horizonte* en la Galería May Moré, Madrid.

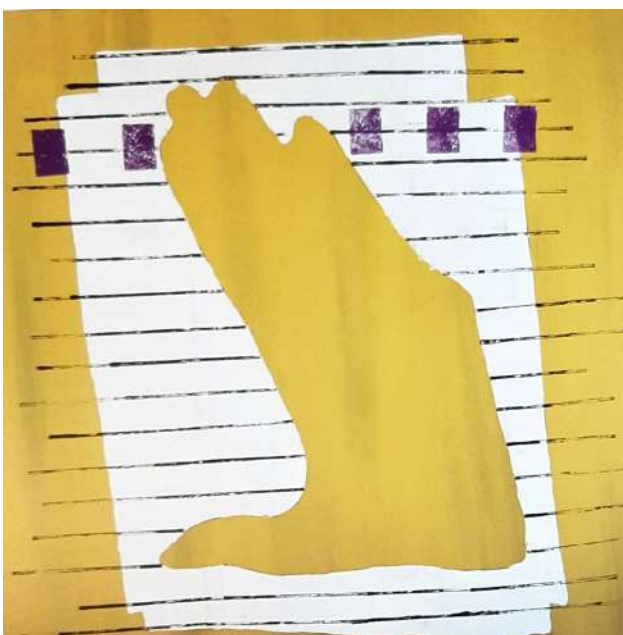


Fig. 37: Lamas, Menchu, *Man*, 1995, acrílico sobre lienzo, 200 x 200 cm. Colección privada. Fotografía: Ferrer, Roberto. *Menchu Lamas: la mano que mira al horizonte*. Madrid: Galería May Moré, 2008. Catálogo de la exposición *La mano que mira al horizonte* en la Galería May Moré, Madrid.



Fig. 38: Lamas, Menchu, *Man azul*, 1995, acrílico sobre lienzo, 200 x 200 cm. Colección privada. Fotografía; Ferrer, Roberto. *Menchu Lamas: la mano que mira al horizonte*. Madrid: Galería May Moré, 2008. Catálogo de la exposición *La mano que mira al horizonte* en la Galería May Moré, Madrid.

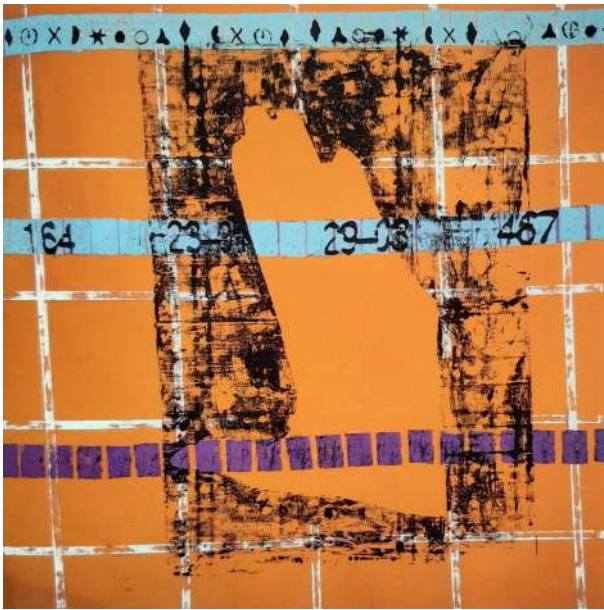


Fig. 39: Lamas, Menchu, *Man*, 1996, acrílico sobre lienzo, 200 x 200 cm. Colección privada. Fotografía: Ferrer, Roberto. *Menchu Lamas: la mano que mira al horizonte*. Madrid: Galería May Moré, 2008. Catálogo de la exposición *La mano que mira al horizonte* en la Galería May Moré, Madrid.

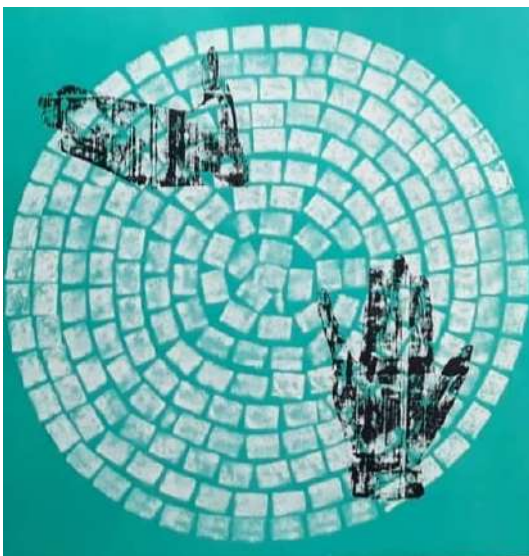


Fig. 40: Lamas, Menchu, *Círculo blanco*, 1995, técnica mixta, 200 x 200 cm. Colección privada. Fotografía: Ferrer, Roberto. *Menchu Lamas: la mano que mira al horizonte*. Madrid: Galería May Moré, 2008. Catálogo de la exposición *La mano que mira al horizonte* en la Galería May Moré, Madrid.



Fig. 41: Lamas, Menchu, *Rotación*, 1996, técnica mixta. Colección Centro Galego de Arte Contemporáneo. Fotografía: <https://museos.xunta.gal/es/exposicion/wonder-women-artistas-mujeres-colecci-n-cgac#gallery-3>



Fig. 42: Lamas, Menchu, *Espiral do soño*, Menchu Lamas, 2001, acrílico sobre lienzo, 250 x 200 cm. Colección privada. Fotografía: Ferrer, Roberto. *Menchu Lamas: la mano que mira al horizonte*. Madrid: Galería May Moré, 2008. Catálogo de la exposición *La mano que mira al horizonte* en la Galería May Moré, Madrid.

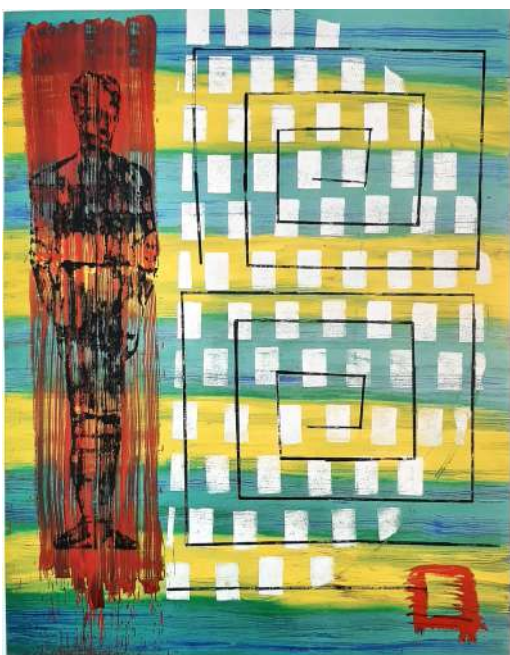


Fig. 43: Lamas, Menchu, *Ascensión*, Menchu Lamas, 2002, acrílico sobre lienzo, 250 x 200 cm. Colección privada. Fotografía: Ferrer, Roberto. *Menchu Lamas: la mano que mira al horizonte*. Madrid: Galería May Moré, 2008. Catálogo de la exposición *La mano que mira al horizonte* en la Galería May Moré, Madrid.



Fig. 44: Lamas, Menchu, *Voo de cores*, 2002, acrílico sobre lienzo, 250 x 200 cm. Colección privada. Fotografía: Ferrer, Roberto. *Menchu Lamas: la mano que mira al horizonte*. Madrid: Galería May Moré, 2008. Catálogo de la exposición *La mano que mira al horizonte* en la Galería May Moré, Madrid.



Fig. 45: Lamas, Menchu, *Reviravolta II*, 2004, acrílico sobre lienzo, 260 x 180 cm. Colección privada. Fotografía: <http://culturagalega.org/atalaia/obras/reviravolta>



Fig. 46: Lamas Menchu, *Sopro*, 2006, técnica mixta, 260 x 195 cm. Colección privada. Fotografía: <http://culturagalega.org/atalaia/obras/sopro>



Fig. 47: Lamas, Menchu, *Colores nómadas*, 2018, técnica mixta. Colección privada.
Fotografía:
<https://www.farodevigo.es/estela/2020/10/25/menchu-lamas-arte-gallego-contemporanea-20479082.html>



Fig. 48: Lamas, Menchu, *Colores nómadas*, 2018, técnica mixta. Colección privada.
Fotografía:
<https://www.artium.eus/es/exposiciones/item/60702-los-colores-nomadas-menchu-lamas>