Sinestesia y alucinación

A estas alturas, tras múltiples investigaciones al respecto, parece una obviedad cuestionarse los límites de la pintura para tan sólo reclamar su vigencia o actualidad respecto a otras disciplinas. La pintura no necesita estériles propósitos, siempre se ha desafiado a sí misma y en ese particular estado permanece. En este sentido aunque la pintura habitada de Miren Doiz abandone de forma radical las ataduras de la bidimensionalidad, esa a la que una y otra vez reta la pintura, quizás no sea esta, muy al contrario de lo que se ha venido señalando, la singularidad fundamental de su obra. Más bien al intervenir el espacio ocupando suelos, techos, paredes y todo lo que les rodea no sólo rompe con las dos dimensiones de una pintura plana sino que desdibuja los límites y su previa definición, y más allá de lo puramente físico, es decir, de lograr que la pintura desborde el marco convencional, disipa inicios y finales propiciando un inagotable proceso en el espacio y en el tiempo.

Por supuesto que Miren Doiz abre interrogantes en cada una de sus intervenciones sobre los límites de lo pictórico, pero no como un recurso retórico que conduciría tan sólo a unas premisas teóricas con fecha de caducidad, sino como una encarnación de los nuevos lugares de la pintura. Doiz propone de forma activa, es decir priorizando lo efímero, el suceso y la acción sobre la teoría (sin olvidar que inevitablemente esta se encuentra en el fondo de cualquier cuestión práctica) una suplantación del espacio convencional, bloqueando preceptos hegemónicos que han definido los modelos de contemplación visual a lo largo del tiempo. Así, introduce de forma directa y palpable otro tipo de percepciones que ejercen sobre el espectador sensaciones que van desde el desasosiego hasta la alucinación o la sinestesia, asunto clave en su pintura, ya que al suponer el cruce de experiencias sensoriales conduce a la fusión y correspondencia de aquello que en principio no exigimos a lo pictórico: su sabor, su sonido, su intensidad y su textura. Al fin y al cabo, se trata de un gran asedio, de efectos psicodélicos, de una conquista o invasión de nuestro espacio vital, que resulta intoxicado por aquello que no nos pertenece y que con su presencia nos incorpora a lo colectivo. Porque más que inscribir su pintura en un espacio común, como muchas veces se ha dicho, lo que hace Miren Doiz es justo lo contrario, reincorporar al espectador, al habitante, a un espacio que parecía anestesiado. Revive el espacio y por tanto revitaliza sus habitantes. Nos devuelve a lo colectivo entendiendo que la propiedad es un simple uso cultural que puede ser transgredido mediante una nueva integración sensorial de elementos de ruptura frente a lo monótono y rutinario. Perturba los dispositivos convencionales de lo común y lo propio, de lo que percibimos como reflexión y de lo que entendemos como acción, de la representación y de la teatralidad. Las intervenciones de Miren Doiz, como algunas drogas, alteran nuestro estado frente a la realidad pero no como una recreación ficticia de aquello que vivimos sino como sustituto viable del espacio habitado.

Se trataría por tanto de una pintura experimental, o más bien una *experiencia* de la pintura, planteada ahora como la extensión o el despliegue de una nueva piel para las cosas. Aquella que permite el roce y la experiencia misma, aquella que desde el tacto sugiere y encarna otros sentidos, aquella finalmente que desde lo sensorial, desde la hiperestesia construye un aparato estructural, unos mecanismos formales de organización de la pintura, completamente robustos. Esa fascinante relación que se produce mediante el choque del fondo y la superficie, de la mancha y el recorte, del dibujo y la forma, advierte que Doiz ha invertido algunos presupuestos básicos del orden pictórico: ahora es la piel de la pintura, su capacidad sensorial, su conexión con el resto de las cosas que la rodean lo que genera el esqueleto formal de la misma.

Y tratándose de intervenciones casi siempre efímeras que juegan con la temporalidad de los elementos utilizados, del paso del tiempo sobre la pintura, se trata a su vez de un procedimiento que ha de ser analizado a largo plazo. Es decir, observado desde la huella o el rastro; desde una perspectiva que asume que el espacio intervenido por Doiz, más allá de la desaparición de la obra en sí, ya no será nunca más el mismo.

Y por otra parte, recurrir de nuevo al debate entre alta y baja cultura pueda resultar quizás anacrónico porque ese antagonismo no existe ya tan claramente definido como cuando el debate se situó en el epicentro de la teoría artística. Pero lo que hace Miren Doiz, otra vez sin ánimos de persuasión puramente lingüísticos es plantearse referencias elitistas (o lo que en su momento se mostró como *underground* pero que hoy la imperdonable historia las convierte en cita culta) para triturarlas, revolverlas y mostrarlas reconstruidas desde un punto de vista donde lo contracultural, los ecos de otras políticas y otros espacios, siempre lejanos a lo *distinguido* del arte, se rebelan frente al cliché y adquieren un carácter auténtico. Miren Doiz, o si se prefiere su pintura, se sienten más confortables alejada del diseño y cerca de lo vulgar, junto a lo cutre y retirada de la opulencia y el lujo, en lo políticamente incorrecto y en lo *inapropiado*. Suple, algo que a todas luces es extraordinario hoy en día en el ámbito artístico, lo cool o lo trendy de una sala vip cualquiera, de un fiestón de moda por un desmantelado local de ensayo o un caótico taller de pintura, que dicho sea de paso suponen dos de los conceptos y recursos más interesantes sobre los que ha investigado a lo largo de su trayectoria.