PINTURA FUERA DEL CUADRO. REFLEXIONES COMPARTIDAS ENTRE MIREN DOIZ Y ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA.

Almudena Fernández: Parece que, en la práctica pictórica contemporánea, la poderosa convención del cuadro como soporte de la pintura ha sido superada, sin embargo, resulta paradójico que cualquier especulación teórica entorno a la pintura actual gire en torno a este objeto plano, de perímetro cuadrangular que se cuelga paralelo a la pared, a la altura de la vista, y en cuya superficie aparecen representadas imágenes, más o menos referenciales, que han sido realizas manualmente con un pincel empapado en esa sustancia viscosa con color.

Analizando cualquier pintura denominada expandida o expansiva[1] (que por cantidad e intensidad casi podríamos considerar un género), se puede observar que sus rupturas son planteadas desde la negación del cuadro, es decir, el cuadro en el sentido esencialista del discurso moderno de Greenberg[2]: la dependencia del medio, la bidimensionalidad y la experiencia perceptiva óptica.

Pensando en tu trabajo creo que planteas todas las rupturas posibles respecto al cuadro: en cuanto al medio, porque cualquier objeto o material funciona como pigmento; en cuanto a la bidimensionalidad, porque tus intervenciones avanzan hacia el espacio del espectador (ese espacio ocupado tradicionalmente por la escultura) y, en cuanto a la opticalidad, porque tu pintura se abre al muro, buscando una percepción fenomenológica.

Pero antes de desarrollar estos aspectos con los que rotundamente me identifico, empecemos por un posible principio ¿Eres consciente en qué momento o porqué empezaste a interrogarte sobre el cuadro y sus límites?

Por mi parte, intento hacer memoria y recordar qué fue lo me empujó a traspasar los límites del cuadro y adoptar el muro como soporte de la pintura. Ese salto se hace evidente en la exposición *Texere*, comisariada por David Barro[3] en 2003, en el Centro Torrente Ballester (Ferrol). En este espacio, por primera vez, los límites físicos de la pintura fueron impuestos por la arquitectura, en lugar de por un bastidor. Pero creo que esa voluntad expansiva me acompaña, en realidad, de más atrás. Desde el comienzo de mi trayectoria a principio de los años noventa (me refiero a ese momento

---

1 Adoptando el término con el que Rosalind Krauss definió la escultura postmoderna. Vease Rosalind E. Krauss: «La escultura en el campo expandido», en Hal Foster (ed.) (2002): *La posmodernidad*, Barcelona, Editorial Kairós, S.A., pp. 59-74.

2 Vease, Greenberg, Clement, "La pintura moderna" [1960], en *La pintura moderna y otros ensayos*. Colección: La Biblioteca Azul (serie mínima), Ediciones Siruela, S.A., Madrid, 2006.

3 David Barro es un comisario y crítico español que desde principios de la década de los 2000, ha investigado y desarrollado proyectos curatoriales sobre el devenir de la pintura y lo pictórico. Parte de su investigación ha sido recogida en las siguientes publicaciones: *Sky Shout. A pintura despois da pintura* (Auditorio de Galicia, 2005, en coautoría con Álvaro Negro); *Antes de ayer y pasado mañana. O lo que puede ser pintura hoy* (MACUF/Dardo, 2009); *On Painting [prácticas pictóricas actuales… más allá de la pintura o más acá]* (CAAM, 2013); *Antes de irse.40 ideas sobre la pintura* (MAC/Dardo, 2014).

donde una interioriza y es consciente de que es artista) me planteo –formalmente- la experiencia pictórica desde la necesidad de los grandes formatos, tratando la composición en superficie y representando formas o motivos que podían prolongarse más allá de los límites físicos del bastidor. El cuadro de gran formato lo veo ahora como un anhelo de la pared, una pared portátil que buscaba la experiencia espacial del espectador. En cuanto a la repetición de motivos, había una intención de apelar a una mirada no centralizada, es decir, no al enfoque en un punto fijo, sino la percepción de la totalidad, la presencia de ese gran objeto plano en el espacio y su relación con el cuerpo. Entonces me identificaba con esa sentencia de Greenberg sobre los cuadros *all over* de Marc Tobey[4]: "llenos de un extremo a otro con motivos uniformemente espaciados que se repetían como los elementos del dibujo de un empapelado y, por tanto, parecían capaces de reiterar el cuadro más allá de su marco, hasta el infinito". Para mí, ese "más allá del marco" era una exploración del espacio circundante puramente perceptiva, porque la pintura acontecía físicamente dentro del cuadro, pero la idea de una pintura sin principio ni fin, estaba ahí, era una posibilidad mental. En definitiva, con esta mirada desde el presente, creo que el arranque expansivo estuvo siempre latente.

En tu caso, Miren ¿Cómo ha sido tu transición del cuadro a "fuera del cuadro"?

Miren Doiz: Creo que el interrogante sobre el cuadro y sus límites, comenzó en mi época de formación en la Facultad de Bellas Artes del País Vasco. Una de las actividades que realizaba habitualmente, ya que cursaba la especialidad de pintura, era el montaje de los lienzos, grapar la tela sobre el bastidor de madera, no sólo antes de empezar un cuadro, sino muchas veces cuando este ya estaba pintado, ya que disponíamos de paneles dónde grapabas la tela y pintabas directamente. Así que me encontraba un cuadro deconstruído que debía ensamblar y tímidamente comencé a jugar con esos elementos de manera que aparecía la materialidad del objeto "cuadro", de repente la tela no grapada del todo al bastidor adquiría volumen e importancia. Y por otro lado siempre tuve una tendencia, al *object trouvé,* a pintar sobre materiales encontrados, cómo tablas, puertas, chapas…materiales ya vividos y marcados por otros usos.

Así que, en el año 2003, recién acabada mi licenciatura, comencé a desarrollar mis primeras obras, fuera de la protección, pero a veces también condicionamiento del entorno académico. Y empiezo a hacer pinturas que incorporan o directamente que parten de objetos encontrados, en los que ya hay una tendencia al collage, a la mezcla de materiales. Algunos se cuelgan sobre la pared, aunque consten de varias piezas, otros se apoyan sobre el muro y también realizo piezas de suelo que, si bien no tienen mucho volumen, a veces son lienzos, que tienen encima un bastidor, una chapa y unas cartulinas, se perciben y funciona más cómo una escultura que cómo una pintura, por la ocupación y relación que tiene con el espacio, porque no muestra, ES.

---

[4] Greenberg, Clement, "Pintura «tipo norteamericano»" [1955, 1958], en *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona,1979, pág. 198

Aquí ya hay una ruptura con el cuadro y la representación total. Y el siguiente paso, porque creo que la evolución de mi trabajo es en cierta manera muy lógica, es comenzar a trabajar con los utensilios pictóricos. Las brochas, paletas, caballetes y botes de pintura se convierten en mis "lienzos", porque en ese momento sí que hablo de soporte de mi pintura, quizá ahora lo expresaría cómo que convierto a los utensilios intervenidos en la obra, en un sentido más duchampiano, pero en esos momentos con los útiles sí que pienso en soporte o superficie. Y la pintura que se extiende por esos objetos propios de la profesión, es una pintura abstracta que aprovecha las manchas fortuitas resultantes del uso, con el gesto y las formas bien delimitadas, una paleta sin estridencias, el uso de la línea y cierta tensión contenida, ya que muchas veces los tamaños son muy pequeños.

Y otra vez la lógica de la que hablaba, hace que lo siguiente tras pintar "sobre" los utensilios sea querer pintar todo mi estudio. Aunque además de ese paso consecutivo del objeto al espacio que contiene ese objeto, siempre he creído que, sobre esa idea, influyó el impacto que me causó, cuando estaba en la universidad, una instalación de James Turrell. El hecho de que un espacio, luz y color provocasen en mí casi un mareo, un efecto muy fuerte y físico, me marcó y a posteriori pienso que me llevó a intentar hacer una pintura que se experimentase casi desde una manera física, que afectase a la percepción, que te pudieses sentir dentro de ella.

Almudena: Cuando te refieres a la deconstrucción del cuadro, a esas telas con volumen, desgrapadas del bastidor, pienso en las experiencias de grupo Supports-Surfaces o las obras de Ángela de la Cruz, y vuelvo a la paradoja con la que comenzaba: quizá no sea posible interrogarse sobre la naturaleza del cuadro si no es desde el interior del propio cuadro, es decir, utilizando los elementos estructurales que tradicionalmente lo conforman: la tela, el bastidor y la materia pictórica.

No he podido evitar pensar en Gijsbrechts, cuando recuerdas ese momento en tu trayectoria en que comienzas a trabajar con los utensilios pictóricos. Gijsbrechts, en las naturalezas muertas, pintadas en la última etapa de su vida, incluía sus herramientas de trabajo: la paleta, los pinceles, botes o trapos, e incluso hacía trampantojos de las telas desprendiéndose del bastidor. Un pintor del siglo XVII ya se planteaba esa reflexión sobre la naturaleza de la pintura, el oficio, la condición objetual del cuadro y el artificio de la representación, algo que muestra de forma magistral en el célebre "Cuadro al revés" (1670-1675). Reflexionar sobre los mecanismos que articulan un lenguaje significa definir su campo, conocer sus límites y, en consecuencia, dar ese paso necesario para posteriormente transgredirlo, como sucedió con la pintura a partir de las vanguardias. Veo en tu trabajo esa evolución lógica: primero problematizar sobre el cuadro como dispositivo, deconstruyéndolo o utilizando soportes encontrados, después la mirada se dirige a los utensilios del oficio para, finalmente, encontrar la pared del estudio.

Me interesa particularmente ese paso del cuadro al espacio, la experiencia física de la que hablas: habitar la pintura, sentirse dentro de ella por un efecto envolvente que cambia la temporalidad de la percepción y la relación el espacio. Una experiencia opuesta a la que plantea un cuadro que, para ser observado, obliga a detenerse, a permanecer inmóviles y con la mirada fija en ese objeto colgado en la pared.
En mis intervenciones murales busco ese dialogo físico entre el espectador, la pintura y el espacio que les contiene, es decir, el paso de lo óptico a lo fenomenológico, a una sensación dinámica que despierte la conciencia del propio cuerpo, como afirma Rosalind Krauss: "La trayectoria de la mirada que media entre el espectador y el cuadro empieza a surcar las dimensiones del espacio y el tiempo reales. El espectador descubre que tiene un cuerpo que sirve de soporte para esa mirada, un cuerpo al que le arden los pies y le duele el espinazo."[5] Es decir, mirando un cuadro podemos advertir un espacio ópticamente: experimentar la ilusión de tridimensionalidad; percibir la textura de la superficie; establecer relaciones entre los elementos que componen la imagen, pero no esa experiencia física como la que soñó Akira Kurosawa[6] caminado entre las pinceladas de los cuadros de Van Gogh.

Hemos hablado de cómo entendemos la pintura dentro y fuera del cuadro. Situándonos en ese "fuera del cuadro", ¿Cómo es tu acercamiento y diálogo con un espacio convertido en lienzo? ¿Cómo concibes y desarrollas ese proceso expansivo?

Miren: Es muy interesante lo que comentas de Gijsbrechts, porque cuando menciono referentes, tiendo a pensar en artistas actuales o por lo menos más cercanos, obviamente Ángela de la Cruz es uno de ellos, y sin embargo y a pesar de los cuatro siglos que nos separan, es verdad que hay inquietudes y procesos compartidos. Hacía años que no pensaba, por lo menos conscientemente, en la obra del holandés. También el año pasado durante mi residencia en Roma, viendo los murales de Pompeya o Herculano, te das cuenta que esta idea de pintura en el espacio, que pretende crear un ambiente, que te envuelve, que se expande, esa fenomenología que mencionas ya la practicaban entonces.
Cómo te comentaba, la primera vez que pienso que quiero pintar el espacio y todo lo que contiene, es referido a mi estudio. Es en 2003 cuando por primera vez, y ante la imposibilidad de realizarlo, pinto unas fotografías de mi espacio de trabajo. Y ya entre el año 2004 y 2005, y gracias a que dispongo de un lugar dónde llevarlo a cabo,

---

[5] Krauss, Rosalind E., *El inconsciente óptico*. Colección: Metrópolis. Editorial Tecnos, S.A., Madrid 1997, pág. 114.

[6] Kurosawa, Akira (Dr.). "Los sueños de Akira Kurosawa", 1990. El film narra ocho sueños que el director había tenido a lo largo de su vida. En el quinto sueño, titulado "Cuervos", Kurosawa es representado por un joven estudiante de pintura que, contemplando en un museo los cuadros de Van Gogh, se traslada físicamente a los paisajes que inspiraron al pintor e, incluso, se introduce en sus cuadros.

comienzo con mi serie de *El cuadro habitado*. Se trata de un espacio privado, compartido con amigos, en el que paso muchas horas, que es estudio y a la vez espacio de ocio, que es más que intervenido casi "arrasado" por mi pintura, hay algo ahí de incontinencia pictórica, casi de verborrea, si esta expresión la pudiésemos aplicar a la pintura, de empezar por los utensilios y ya no poder parar, es una cierta manera enfebrecida de pintar, en la que no hay una planificación previa o un boceto, en la que voy del caos al orden, aplicando numerosas capas de pintura y registros, cómo difuminados, estarcidos, chorreos, rayados y en la que no tengo una limitación temporal, "una fecha de entrega", algo que si ocurre cuando posteriormente empiezo a intervenir en espacios expositivos. Y esta manera de actuar sobre los espacios se mantiene durante algún tiempo, sobre todo en esas primeras series en las que los espacios intervenidos son privados, no pueden ser vividos, excepto por mi entorno más cercano, y que se materializan en fotografías para poder ser mostrados. Son lugares en los que todo es susceptible de ser pintado, el suelo, las paredes, el mobiliario, incluso los lomos de los libros y catálogos que me acompañan, y de los que a la vez soy consciente desde el principio, que la manera de ser mostrados va a ser fotográfica. Un espacio real, pintado completamente, que es fotografiado y convertido otra vez en imagen bidimensional, lo que acentúa su carácter alucinatorio, la duda sobre si es real o no. Una pintura en la que puedes vivir, pero que para el espectador vuelve a presentarse en formato cuadro, aun tratándose de una fotografía.

Almudena: Coincido en que la concepción de la pintura en relación a un espacio viene de muy atrás, como bien afirmas la podemos observar en Pompeya y Herculano e incluso milenios antes. En las pinturas parietales del paleolítico, como las de Altamira o Lascaux, la trayectoria de la mirada debe recorrer techos, paredes, rugosidades y salientes para observar las figuras dispuestas por todo el espacio.

Por contraste, siempre me ha parecido curioso que, siendo la pared el soporte de las pinturas más espléndidas del Renacimiento, fuera justamente en aquel momento cuando se impone el concepto del cuadro-ventana de forma tan poderosa y convincente[7]. Resulta contradictorio que el espacio de representación de un cuadro que reduce considerablemente su tamaño respecto a una pintura mural, y que además remarca sus límites y centraliza el punto de vista, apoyara el artificio ilusionista en lugar de rebatirlo.

Tal y como describes el proceso de trabajo en tu serie de *El cuadro habitado*, resulta fácil imaginarte abordando enérgicamente el espacio e invadiendo con pintura todo lo que encuentras a tu paso. El planteamiento, sin planificación ni bocetos previos, lo veo como un acto performativo, casi como una batalla entre tu cuerpo, la pintura, los

[7] Leone Battista Alberti en su tratado *De pictura* [1435-1436] definía el cuadro como una ventana abierta al mundo. El concepto de cuadro-ventana se convirtió, en Occidente, en una convención poderosa, en el paradigma de la correcta representación que todavía persiste en nuestros días.

objetos y el espacio. Observando las fotografías de aquellas primeras intervenciones, se percibe la pintura como un sismógrafo que registra el movimiento del cuerpo y el ritmo de la mano. En cada brochazo se aprecia la urgencia por dominar el espacio¸ por adaptar la pintura a esa escala, integrando el marco arquitectónico y los objetos que lo ocupan.

La serie *El cuadro habitado* coincide, en el tiempo y en el título, con una exposición que presenté en la Galería Astarté (Madrid), en el año 2005: *Pintura hábitat*. En esta muestra la pintura, además de cuestionar los límites del cuadro y de expandirse por la pared, invitaba a ser habitada a través de diferentes objetos. La galería, ubicada en la primera planta de un edificio, mantenía la estructura de una vivienda con varias estancias. En cada espacio fui creando un ambiente, disponiendo cuadros cuyos motivos se prolongaban más allá del bastidor, invadiendo el muro e incluso tapizando diversos objetos funcionales: una silla, una lámpara, un diván o una alfombra. La pintura se podía usar, tocar y pisar.
Tu "Cuadro habitado" y mi "Pintura hábitat" no sólo se aproximan en el título, creo que ambas coincidimos en la voluntad de dar a la pintura una presencia física, una entidad para ser vivida. Este gesto no solo desafía el concepto tradicional de cuadro como objeto destinado a la contemplación, sino que elimina esa barrera aurática que lo separa del espectador.

Respecto al modo de plantearme la pintura fuera del cuadro, me alejo de ese proceso enfebrecido y espontáneo que describes, identificándome con un acercamiento más frío y racional. Algunas de mis intervenciones parten de un cuadro pintado previamente en el estudio, ese espacio de representación, al ser contenido en un soporte "portátil", no precisa de un vínculo con el lugar que potencialmente vaya a ocupar. Sin embargo, una vez instalado en el espacio expositivo, el límite de la superficie pictórica no lo establece el bastidor sino la arquitectura, revelando un nuevo encuadre o marco espacial. Así, los motivos de los cuadros se extienden en el muro, adaptándose a las formas que determina el espacio.

Por el contrario, en otras intervenciones *in situ,* prescindo del cuadro como soporte intermediario y, más allá de una fusión física entre la pintura y el espacio, busco que la arquitectura me proporcione las pautas de actuación, es decir, que además de contenedor sea contenido. En este planteamiento me identifico con las intervenciones de Blinky Palermo[8], donde los elementos arquitectónicos dictaban los atributos formales de la obra. En estos casos examino el espacio buscando en la arquitectura

[8] Vease *Fenster I,* intervención en Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven, 1970, donde Palermo se apropia de las líneas que definían la estructura de entrada al espacio para reproducir la misma forma en una pared interior. En la intervención *Treppenhaus,* en la Galería Konrad Fischer, Dusseldorf, 1970, el artista revela una forma preexistente en el espacio arquitectónico, pintando formas que surgen de la proyección del perfil de una escalera situada en el espacio contiguo.

elementos estructurales, decorativos, simbólicos o funcionales que me proporcionen el "tema" a pintar. Ahora el diálogo con el lugar es un ejercicio de integración entre las formas representadas y las encontradas en el espacio, la arquitectura se incorpora a la pintura como elemento plástico, estético y discursivo.

En ambos planteamientos necesito observar, analizar y valorar previamente la especificidad de cada lugar. Pienso que este modo de proceder es tan antiguo como el que dio lugar a las pinturas rupestres. Es fascinante como aquellos humanos tenían en cuenta las características físicas de la cueva para disponer las figuras, cómo los bisontes, venados y caballos se supeditan a las exigencias de la superficie irregular de la roca, adaptando sus formas a relieves y protuberancias.

Desarrollando esta idea, en el momento que tus intervenciones pasan de desplegarse en espacios privados a espacios expositivos ¿Cómo cambia la relación de la pintura en un espacio "vivido" a la neutralidad del "white cube"?
Y en cuanto a los tiempos de ejecución, desde tus primeras intervenciones donde trabajabas sin "plazo de entrega", a las intervenciones en espacios expositivos donde los tiempos de montaje son limitados y existe la presión de una fecha de inauguración ¿Cómo cambia tu concepción del tiempo en relación al proceso y al resultado?

Miren: Precisamente el cambio entre la pintura de un espacio no expositivo y el "white cube" tiene que ver con los "relieves y protuberancias" que se dan en un espacio vivido y lleno de objetos frente a la asepsia y planitud del espacio expositivo.
Aunque mi manera de abordar los espacios fuese sin boceto, y de una manera por así decirlo más salvaje, con el tiempo me he cuestionado esa supuesta espontaneidad y he llegado a la conclusión que se trataba de una manera aprendida de pintar, no significa que no estuviese marcado por la fisicidad del propio espacio y sus objetos. Mi pintura al igual que en las cuevas hace miles de años, aprovechaba los relieves y las formas de esos elementos, unas veces intentando anularlos o invisibilizarlos, pero otras veces acentuándolos y aprovechando sus características formales. En el espacio expositivo las intervenciones pueden estar marcadas por la arquitectura del lugar, cómo en mi obra *Trampantojo* de 2014, en la que al igual que Palermo, hay un afán de mostrar lo preexistente, en este caso un estadio anterior en el tiempo, el antes de la adecuación del lugar cómo sala expositiva, pero no así por los objetos, ya que lo habitual es un espacio blanco y vacío. En ese caso la manera de abordar la obra, se parece más a enfrentarse a un lienzo en blanco, no hay objetos que aporten unas cualidades plásticas concretas y la pared es totalmente limpia, no presenta manchas, marcas, pilares, columnas, enchufes... Así que normalmente comienzo atacando esas paredes, para continuar con el suelo y la disposición de otros elementos, si es el caso. Cómo en tu "Pintura hábitat" también he realizado intervenciones con mobiliario, recreando estancias domésticas y cercanas, y también obras en las que no usaba el objeto.

Mi manera de pintar va de la mancha general a lo particular, intentando componer la obra cómo un todo desde el principio, para ir afinando paulatinamente. Esta metodología también está relacionada con el tiempo, en estos lugares siempre hay una fecha de inauguración que cumplir y normalmente tu entrada en el espacio para trabajar está marcada por el desmontaje anterior, de manera que el tiempo en el propio espacio es limitado. Yo he llegado a realizar una intervención en dos días, cómo por ejemplo en Berlín en la feria Art Forum, en este caso con boceto porque con un tiempo tan ajustado no me sentía capaz sin ello o en Lalín en el proyecto *Un disparo de advertencia*, comisariado por Ángel Calvo Ulloa, en el que hice una pieza comenzando a las 20.00 y acabando a las 4.00, en este caso improvisando y trabajando con el material encontrado en el propio lugar, o a veces he llegado a disponer de 10 días como en el mencionado *Trampantojo*. En cualquier caso, es un trabajo por capas, en el que unas veces he podido presentar unas pinturas más acabadas y, en otros casos, ya sea por falta de tiempo o incluso por accidentes no previstos, me gustaría poder haber continuado trabajando en ellas más tiempo, aun así, la mayoría de las veces es un proceso muy acelerado que me fuerza a una "frescura" que quizá en lienzo no sería capaz de conseguir, en general esa inmediatez y presión creo que es buena para mi pintura.

Almudena: Sin duda, creo que esa inmediatez y presión se perciben positivamente en la contundencia y vitalidad de tus intervenciones. El tiempo marcado en una pintura *site-specific* exige asumir riesgos que no se plantean en el trabajo del estudio. Trabajar con el tiempo limitado, entre el final del desmontaje de una exposición y la fecha de inauguración de la siguiente, significa "pintar a tumba abierta", es decir, con pocas o nulas posibilidades de rectificar si algo falla, asumiendo errores o, como bien afirmas, aceptando niveles de acabado que quizá no pasaríamos en una obra realizada en el taller. Es muy interesante como esta situación de imposibilidad de vuelta atrás, o de detenerse irremediablemente, nos abre a soluciones en principio impensables pero que, finalmente, resultan ser de sumo interés por su frescura y franqueza. Personalmente, cuando afronto un proyecto de pintura "fuera del cuadro", lo hago con una mezcla de vértigo e incertidumbre que no siento en el estudio donde, por el contrario, la lentitud se impone en los tiempos de preparación, acción, observación, reflexión, contemplación…

En muchas intervenciones, por estos tiempos acotados de los que hablamos, he tenido que contar con asistentes: una, dos personas, incluso seis. Esto significa renunciar a la individualidad de la factura, es decir, a la subjetividad, expresividad y sutilezas que se inscriben en cada pincelada. La presencia de la mano, su destreza o habilidad, queda relegada en favor de un trabajo colectivo que materializa una idea y hace posible una nueva realidad pictórica y espacial.

La experiencia de realizar una pintura con la colaboración de terceros exige una rigurosa planificación, pero ha sido siempre gratificante, tanto por la implicación de las asistentes como por otras personas que se interesan y viven de cerca el proceso de trabajo: comisarios, vigilantes de sala o el personal de limpieza del museo donde te encierras a pintar durante largas horas. Me parece muy enriquecedora esa complicidad, esos diálogos que se generan entre tantas personas durante la realización de la obra, algo que, lógicamente, no existe en la privacidad y soledad del estudio.

¿Cómo ha sido tu experiencia en este sentido?

Miren: En mi caso, solamente en dos ocasiones he contado con varios asistentes, y la verdad es que mi falta de planificación o de boceto y el hecho de que en mi pintura "la factura personal" fuese importante ha hecho que los asistentes me ayudasen cuando la pintura ya estaba planteada, y tengo que reconocer que a veces han realizado el trabajo más tedioso y quizá menos creativo..La mayoría de las veces que he contado con un asistente ha sido mi pareja,hacemos un buen equipo y confío mucho en su intuición y criterio, con él si se da esa complicidad e intercambio de opiniones, algo que también se ha dado con comisarios o con otros artistas.

Almudena: Para ir cerrando este intercambio de experiencias y pensamientos, me gustaría reflexionar sobre el carácter efímero de la pintura fuera del cuadro porque todas las intervenciones de las que hemos hablado han desaparecido. La existencia pasajera de una pintura que será borrada, repintada o destruida (al margen de lo que represente) es en sí misma un alegato del paso del tiempo, es decir, lo opuesto a la pintura contenida en un espacio limitado y estable que fija y perpetúa la imagen: un cuadro.

La comisaria Béatrice Gross, afirmaba que los dibujos murales de Sol LeWitt son como una *vanitas*: "El dibujo mural evoca el pasaje inexorable del tiempo y la fugacidad del mundo. Pero, a diferencia de las representaciones simbólicas típicas de ese género –flores marchitas, cráneo descarnado o candela vacilante-, el dibujo mural muestra su *memento mori* de manera estructural, mediante su modo de aparición y desaparición sucesivas" [9]. Efectivamente, la efímera existencia del dibujo mural nos recuerda la caducidad de las cosas, aunque, al mismo tiempo, esa irremediable desaparición revela un espacio y tiempo particulares, acentuando la experiencia irrepetible de sentirse aquí y ahora.

---

[9] Gross, Béatrice, "Order and Disorder. Where Every Wall Is a Door", *Sol Le Witt. 17 Wall Drawings [1970-2015].* Fundación Botín, Santander, 2015, p.262. "the wall drawing recalls the inexorable passage of time and the fleeting nature of the world. But unlike the usual symbolic representations of the genre –whitered flowers, a human skull, a flickering candle-, the wall drawing conveys its *memento mori* structurally, through its appearance and disappearance process." (cita castellano p 242)

Las obras perecederas suelen ser documentadas con fotografía, entendida esta como memoria, como un registro de que "esto ha sido"[10]. En tu caso, en tus primeras intervenciones, el espacio se materializaba en fotografías para ser mostrado, esas fotografías eran consideradas obras en sí mismas. En obras posteriores ¿ha cambiado la relación entre la fotografía y el referente (la pintura fuera del cuadro)?

Miren: Sí, posteriormente esas fotografías devinieron en algo totalmente documental. En el momento que las intervenciones fueron públicas, podían ser experimentadas, la fotografía deja de tener sentido, al menos para mí, ya que paradójicamente aunque yo intento primar la experiencia sobre la imagen, esta acaba atravesada por ella, mis intervenciones son muy fotografiadas, pero no por mí sino por los propios visitantes, reflejo de esta obsesión por la captura de la imagen que nos rodea. Podríamos decir que el espectador no está dispuesto a renuncia a esa "prueba" de existencia, y tiene en la fotografía un medio para registrar lo efímero.

[10] "Çà –a- été" es una alusión al noema que para Barthes define la fotografía en relación al referente. Ver Barthes, Roland, *La chambre claire.* Cahiers du cinema, Gallimard Seuil, Paris, 1980, pp. 119-122