

¡A VUELTAS CON

LA MALDITA PINTURA!

STRUGGLING WITH DAMN PAINT!

MIREN DOIZ | FERNANDO GARCÍA | MAÍLLO

UNA PROPUESTA DE JUAN UGALDE

JUAN UGALDE

Bilbao, 1958
www.soledadlorenzo.com, Madrid



Miren Doiz

Pamplona, 1980
www.heinrichehardt.com, Madrid
www.galeriampa.com, Pamplona

FERNANDO GARCÍA

Madrid, 1975
www.aanantzoo.de, Berlín



Maíllo

Madrid, 1985
www.galeriajoserobles.com, Madrid





¡A VUELTAS CON LA MALDITA PINTURA!

MUICO, 10-11-2011 > 19-02-2012, Madrid

Fundación ICO

Presidente / Chairman

José María Ayala Vargas

Vicepresidenta / Vice-Chair

Olga García Frey

Director / Director

Carlos Álvarez Izquierdo

Responsable del Área de Arte / Head of the Art Department

Gonzalo Doval Sánchez

Struggling with Damn Paint! is the first of what hopes to be a new long series of MUICO exhibitions, where the artists from its permanent collection, the Colecciones ICO, “foster” or introduce the work of one or several young artists, in dialogue with their own work. Juan Ugalde has accepted Fundación ICO’s invitation to get this project underway and, as was to be expected, has selected three painters – Miren Doiz, Fernando García and Maílo – to corroborate, yet again and despite the many attempts to murder it, that damn painting is very much alive, with more lives than that cat sleeping peacefully in Ugalde’s painting, part of the Colecciones ICO, which opens this exhibition.

Painting is a medium that, despite having been around for so long, is in very good health and repeatedly shows that it is able to withstand the onslaughts from any new and aggressive competitor. And it uses all the resources within its reach to do so: it joins the media that tried to wipe it out in the past (as the painting of Juan Ugalde does with photography); it moves out of its traditional framework and spreads like ivy through the room (Miren Doiz and Fernando García); or incorporates all the possible influences, from the most classical tradition to the latest trends, in order to create something completely new that is used to say everything and leaves nothing unsaid (Maílo).

Thus, *Struggling with Damn Paint!* is a further milestone as MUICO and Fundación ICO continue on the journey, which they set out on over 15 years ago, to implement their main mission: promote and contribute to the development and understanding by society of contemporary art, particularly the work of Spanish artists. The work of Miren Doiz, Fernando García and Maílo will also be featured in the Colecciones ICO after this exhibition, contributing to its growth, vitality and dynamism, which are fundamental characteristics of any collection and, above all, of a public collection.

Fundación ICO and MUICO wishes these three artists the greatest success in their careers, at least as on a par as the one of their “mentor” in this exhibition. Meanwhile, we hope you enjoy *Struggling with Damn Paint!* and the catalogue that you are now reading, and we are looking forward to welcoming you back in future as we continue to develop this project on which we are now embarking.

Fundación ICO

¡A vueltas con la maldita pintura! es la primera de lo que pretende ser una larga serie de muestras de una nueva línea expositiva del MUICO, en la que los artistas presentes en su colección permanente, las Colecciones ICO, «apadrinarán» o harán de introductores de la obra de uno o varios artistas jóvenes, en diálogo con la suya propia. Juan Ugalde ha aceptado la invitación de la Fundación ICO para poner en marcha este proyecto y, como es lógico, ha seleccionado a tres pintores —Miren Doiz, Fernando García y Maílo— para constatar, una vez más y pese a los múltiples intentos de asesinarla, que la *maldita pintura* es un muerto muy vivo, con más vidas que ese gato que duerme plácidamente en el cuadro de Ugalde que, perteneciente a las Colecciones ICO, abre esta exposición.

Porque la pintura es un medio que, pese a su longevidad, goza todavía de muy buena salud y demuestra una y otra vez que es capaz de resistir los embates de cualquier nuevo y agresivo competidor. Y para ello utiliza todos los recursos a su alcance: incorpora los medios que en algún momento la intentaron liquidar (como hace la pintura de Juan Ugalde con la fotografía); se sale de su marco tradicional y se extiende como la hiedra por toda la sala (Miren Doiz y Fernando García); o absorbe todas las influencias posibles, desde la tradición más clásica hasta las últimas tendencias, para crear algo completamente nuevo que sirva para decir todo y no dejar nada en el tintero (Maílo).

Así pues, con *¡A vueltas con la maldita pintura!* el MUICO y la Fundación ICO continúan desarrollando su principal fin desde hace ya más de quince años: promocionar y contribuir al desarrollo y comprensión por parte de la sociedad del arte contemporáneo, muy especialmente del producido por creadores españoles. La obra de Miren Doiz, Fernando García y Maílo, además, pasará a estar presente en las Colecciones ICO tras esta muestra, contribuyendo a su crecimiento, vitalidad y dinamismo, características fundamentales de cualquier colección y, sobre todo, de una colección pública.

La Fundación ICO y el MUICO desean a estos tres artistas el mayor de los éxitos en sus carreras, al menos tanto como el que disfruta su «mentor» en esta exposición. Entre tanto, les invitamos a Ustedes a disfrutar de *¡A vueltas con la maldita pintura!* y del catálogo que ahora están leyendo, y les emplazamos a próximas citas en las que continuaremos desarrollando este proyecto que ahora comienza.

Fundación ICO



ÍNDICE / INDEX

¡A VUELTAS CON LA MALDITA PINTURA! (p. 7)

STRUGGLING WITH DAMN PAINT! (p. 8)

JUAN UGALDE

MIREN DOIZ:

AQUÍ NADA SE TIRA (p. 13)

NOTHING GETS THROWN AWAY HERE (p. 14)

FERNANDO GARCÍA:

«NO COMPRE AQUÍ, VENDEMOS MUY CARO» (p. 25)

“DO NOT SHOP HERE, WE ARE VERY EXPENSIVE” (p. 26)

MAÍLO:

ATRAPADO POR EL OFICIO DE LA PINTURA (p. 39)

TRAPPED BY THE CRAFT OF PAINTING (p. 40)

VIRGINIA TORRENTE

CONVERSACIONES

VIRGINIA TORRENTE Y JUAN UGALDE VISITAN LOS ESTUDIOS DE LOS ARTISTAS (p. 52)

CONVERSATIONS

VIRGINIA TORRENTE AND JUAN UGALDE VISIT THE ARTISTS’ STUDIOS (p. 54)

Exposición / Exhibition

Producción / Production

Fundación ICO

Comisario / Curator

Juan Ugalde

Coordinación / Coordination

Alicia Gómez Gómez

Jone Alaitz Uriarte Iriarte

Imagen / Image

Soda – www.sodacomunicacion.com

Montaje / Installation

Intervento

Transporte / Transport

Ordax

Seguros / Insurance

Mapfre

Catálogo / Catalogue

Editado por / Edited by

Fundación ICO

Diseño y producción editorial / Graphic Design and Technical Editing

Andrés Mengs

Edición de textos / Editing

Lola Martínez de Albornoz

Traducciones / Translations

Zesauro Traducciones

Fotografías / Photographs

Pedro Albornoz

Fotomecánica / Photosetting

Lucam

Impresión / Printing

Tf artes gráficas

Papel / Paper

Cyclus Print 150 & 115 grs.

© de la edición, **Fundación ICO**

© for this edition, Fundación ICO

© de los textos, sus autores

© texts, the authors

© de las traducciones, sus autores

© translations, the authors

© de las fotografías, **Pedro Albornoz**

© photographs, Pedro Albornoz

ISBN: 978-84-936568-2-9

Depósito legal. M-40253-2011

Agradecimientos / Acknowledgments

Galería Heinrich Ehrhardt, Madrid

Galería José Robles, Madrid

Galería Moisés Pérez de Albéniz, Pamplona

Galería Soledad Lorenzo, Madrid

A Ángela y Kato; Elena Blasco, Isabel García Huidobro, Denny Matos, Bárbara Ortíz, Bruno y Lucía Lara; Paola, Omar J. Kardoudi y Gema Flores, Pablito, Melissa, Bruno y Violeta, JJ e Isa, D. Castro, Philip, Sören y Antonio, familia y amigos



Pedro Albornoz. Sin título, Madrid, abril / April 2010



Juan Ugalde. *Gato ZZZZ*, 1984. Técnica mixta sobre lienzo / Mixed technique on canvas, 160 x 180 cm. Colecciones ICO, Madrid

Del arte en general, pero sobre todo en particular de la pintura, me gusta el calambrazo; ese irracional escalofrío que sucede algunas veces mirando un cuadro. Y más aún, claro, cuando el calambrazo es más intenso y llega a la categoría, muy de cuando en cuando, de «terremoto íntimo».

Todas las formas de arte pueden producirlo y la mayoría de la gente, aunque no lo sepa, está capacitada para recibirlo. Pero sí, con la pintura específicamente, me da la sensación de que el circuito receptor es diferente, y sus efectos se alojan seguro, finalmente, en lugares distintos de nuestro cerebro.

El circuito de la pintura, pienso que es más gástrico, complejo e irracional. E. H. Gombrich lo explica con precisión de relojero cuando dice: «La pintura, tal y como la vamos entendiendo, se puede describir como el forjado de llaves maestras para abrir los misteriosos cerrojos de nuestros sentidos... Se trata de cerrojos difíciles, que no ceden más que cuando muchos elementos encuentran su determinada posición permitiendo que varios resortes funcionen a la vez».

Me alucinó cuando un grafólogo me explicó que se puede afirmar en un juicio si el sospechoso miente, o no, observando simplemente cómo ha escrito a mano, por ejemplo, la palabra Guadalajara (porque tiene muchas aes). E imagino que todo esto tiene mucho

¡A VUELTAS CON LA MALDITA PINTURA!

JUAN UGALDE

«Quiso suceder»
MARCO AURELIO

que ver con cómo, a veces, te quedas absolutamente pasmado mirando un cuadro aparentemente anodino. En una conferencia en el año 1836, John Constable comentaba esta misma idea cuando decía: «El arte de ver es algo que se aprende, igual que se aprende a descifrar jeroglíficos egipcios».

Quizá nuestra genética se haya acostumbrado a descifrar ese sistemático ritual, de velos y veladuras sobre una superficie plana, que se repite machaconamente en este planeta desde hace tantos miles de años. Una curiosa combinación de pulsiones, ritmos,

caligrafías, mensajes y significados que bailan y se disparatan dentro de un formato, casi siempre rectangular. Son sorprendentes para la época las palabras de uno de «los cuatro gigantes del paisaje», de la dinastía Yuan, el excéntrico pintor chino Ni Tsan (1301-1374): «Lo que yo llamo pintura no es más que un jugueteo del pincel».

Seguramente es por eso que resulta tan intrigante, en el momento actual del arte, y en un momento de tan profundos cambios sociales, políticos y económicos, el que puede pasar, o no, en pintura; y el cómo.



Juan Ugalde. *Sin título*, 2003
Técnica mixta sobre papel / Mixed technique on paper, 100 x 70 cm
Cortesía / Courtesy of Galería Soledad Lorenzo, Madrid
Obra seleccionada por / Work selected by Maïllo



Juan Ugalde. *Sin título*, 2003
Técnica mixta sobre papel / Mixed technique on paper, 100 x 70 cm
Cortesía / Courtesy of Galería Soledad Lorenzo, Madrid
Obra seleccionada por / Work selected by Miren Doiz



Juan Ugalde. *Jirafa*, 2011
Técnica mixta sobre lienzo / Mixed technique on canvas, 65 x 55 cm
Cortesía / Courtesy of Galería Soledad Lorenzo, Madrid
Obra seleccionada por / Work selected by Fernando García

STRUGGLING WITH DAMN PAINT!

JUAN UGALDE

"I want success"
Marco Aurelio

I love the thrill you get from art in general, but above all from painting in particular; that irrational shiver down your spine that sometimes happens when you look at a painting. And that is heightened even further, of course, when the thrill is more intense and reaches that very rare category of "an inner earthquake".

Any form of art can trigger it and the majority of people, even if they do not realise, are able to receive it. Yet, in the specific case of painting, I get the feeling that the receiver circuit is different and its effects end up safely hosted in different parts of our brain.

I think that the painting circuit is more of a complex and irrational gut reaction. E. H. Gombrich explains it with the accuracy of a clockmaker when he says: "Painting, as we understand it, may be described as the forging of master keys for opening the mysterious locks of our senses... They are complex locks which respond only when various screws are first set in readiness and when a number of bolts are shifted at the same time".

I was stunned when a graphologist explained to me that just by observing how a suspect had written, for example, the word Guadalajara (because it has many "a"s) could reveal whether or not he was guilty. And I imagine that this is closely connected with how you, sometimes, are absolutely baffled when you are looking at an apparently dull painting. During a conference in 1836, John Constable discussed that very idea when he said: "The art of seeing is a thing almost as much to be acquired as the art of reading Egyptian hieroglyphics".

Our genetics may have become used to deciphering that ritual systematic of veils and glazes on a flat surface, which has been repeated monotonously on this planet for so many thousands of years. A curious combination of beats, rhythms, calligraphies, messages and meanings that dance and blunder within a format, which is nearly always rectangular. In the words of one of "the four giants of landscape", from the Yuan dynasty, Ni Tsan, the eccentric Chinese painter (1301-1374), "What I call painting is no other than playing with a paint brush".

Surely that is why it is so intriguing, in the current state of the art, and at a time of such deep economic, political and social changes, to consider what may or may not happen in painting, and how.

On the other hand, if we look backwards through history, we see that each era in the case of painting is even more irrational in its approaches than the previous one and the differences of interests between one period and



Juan Ugalde. *Tormenta Boreal*, 2011. Técnica mixta sobre lienzo / Mixed technique on canvas, 200 x 230 cm
Cortesía / Courtesy of Galería Soledad Lorenzo, Madrid. Obra seleccionada por / Work selected by Maillo

another are absolute in the majority of cases. Surely as "painting" has the strange habit of bringing down all artistic theories. Or simply, as André Malraux put it, "artists theorise about what they want to do, but do what they can".

There have been many deaths foretold and many unexpected resurrections in painting, and while some rub their hands with the arrogance of the digital gravedigger, others opt for the surprise of the inexplicable. We recently have gone through a long anti-painting period, mainly based on the furore caused by technological advances. Internationally, different experts place the critical moment of that fever at documenta X, by Catherine David, in 1997. Yet we see that just a few years later, when digital technologies have penetrated our lives even further, few artists continue to overly focus on the digital and many have returned to the physical brush. Art, in these complex situations, usually goes off at a tangent. Just like when in August 1888, Van Gogh, at the height of the industrial revolution and the idea of progress, wrote a letter to his brother stating: "In a picture I want to say something comforting, as music is comforting. I want to paint men and women with that something of the eternal which the halo used to symbolize, and which we seek to communicate by the actual radiance and vibration of our colouring".

In the catalogue of the last abc art berlin contemporary exhibition, entitled *About Painting*

this year, Dieter Roelstraete pointed out that after so much death and resurrection of painting, it should be not referred to so much as "immortal" (a term that has been greatly used in history), but rather as an "eternal" invention of the human being, such as the wheel or maybe the book.

On the other hand, it is strange there is a logical evolution of materials and techniques in the other facets of history: in the history of war, we have gone from the catapult to chemical weapons down through the centuries; there has been an evolution in architecture from buildings made out of sun-dried bricks to titanium panels, and we have moved from bartering to junk bonds in the history of the economy. However, when it comes to painting, it has remained practically unchanged since the start of time. In around 1050, Kuo Hsi said: "They ask me: 'what type of ink should I use?'. I answer them: 'You can use burnt ink, or you can use ink left over from yesterday, or faded ink, or that powder ink that schoolchildren use. And if none of those are any good, look for another one'".

It makes your mind spin if you rewind and think about what has been achieved using pigments with paste, spread on a more or less flat surface, using a stick with pig hair attached to the tip; if you rewind, I repeat, everything that has been done for so many thousands of years... in what has been commonly, and to simplify, called "painting".

Por otro lado, si miramos hacia atrás en la historia, vemos, en el caso de la pintura, que cada época es aún más irracional en sus planteamientos que la anterior y las diferencias de intereses entre una época y otra son en la mayoría de los casos absolutas. Seguramente porque «la pintura» tiene la curiosa costumbre de cargarse todas las teorías pictóricas. O simplemente, como dijo André Malraux, «los artistas teorizan sobre lo que quieren hacer, pero hacen lo que pueden».

Con la pintura ha habido ya muchas muertes anunciadas y muchas inesperadas resurrecciones, y mientras unos se frotan las manos con la arrogancia del enterrador digital otros optan por la sorpresa de lo inexplicable. Recientemente hemos pasado una larga época antipintura, a raíz sobre todo del furor que produjeron los avances tecnológicos. A nivel internacional, varios expertos sitúan el momento álgido de esta fiebre en la documenta X, de Catherine David, en 1997. Pero vemos que solo unos años después, cuando las tecnologías digitales han ido penetrando más en nuestras vidas, pocos artistas siguen dando demasiada cancha a lo digital y muchos han vuelto al pincel físico. El arte, en estas situaciones complejas, tiene la costumbre de salirse por la tangente. Es como cuando en agosto de 1888 Van Gogh, en pleno despliegue a todo meter de la revolución industrial y de la idea de progreso, escribe una carta a su hermano diciéndole: «En un cuadro quisiera yo expresar algo consolador, consolador como la música. Quisiera pintar a hombres y mujeres con ese algo de eternidad que antiguamente se expresaba con un nimbo, y que nosotros intentamos comunicar mediante el brillo y la vibración de nuestros colores».

En el texto del catálogo de la última edición de abc art berlin contemporary, titulada este año *About Painting*, Dieter Roelstraete señala que después de tanta muerte y resurrección de la pintura habría que hablar de ella no tanto como «inmortal» (término que se ha usado mucho en la historia) sino más bien como un invento «eterno» del ser humano como, por poner ejemplos, lo es la rueda o lo puede ser el libro.

Es curioso, por otra parte, que en las otras facetas de la historia haya una evolución lógica de materiales y técnicas: en la historia de las guerras, a lo largo de los siglos, pasamos de la pedrada a las armas químicas; en arquitectura hay una evolución desde las construcciones con adobe a las planchas de titanio, o en la historia de la economía cómo hemos ido

pasando del trueque a los bonos basura. En la práctica de la pintura, por el contrario, todo ha permanecido prácticamente inalterable desde el comienzo de los tiempos. En torno al año 1050, Kuo Hsi comentaba: «Me preguntan: "¿qué clase de tinta hay que usar?". Yo les contesto: "Puedes usar tinta quemada, o puedes usar tinta de esa que ha sobrado de ayer, o tinta desteñida, o esa tinta en polvo que usan los chicos de la escuela. En fin, si ninguna de esas te sirve, busca otra"».

Da vértigo rebobinar pensando en todo lo que se ha hecho usando unos pigmentos con engrudo, untados en una superficie, más o menos plana, usando un palo con pelos de cerda sujetos en la punta; rebobinar, insisto, en todo lo que se ha hecho desde hace tantos miles de años..., en lo que comúnmente, y para simplificar, se ha denominado «pintura».

Bajo mi punto de vista, en esta época de replanteamientos, pienso que la ordenación histórica que hay de la pintura es equivocada, además de absurda e irrelevante. Yo, por ejemplo, empezaría por Millares mucho antes que por Altamira; luego Miró y Velázquez; unos siglos después Brueghel y Picasso; quizá en torno al XVIII Polke y El Bosco; en

el xx, sin duda, Seurat y Giovanni Bellini. Especialmente a Bellini lo haría coincidir con la época del LSD. Quizá para el fin de siglo situaría el arte egipcio y, finalmente, la pintura china de la dinastía Tang.

Pero bueno, al grano: el 28 de marzo de este año recibí un e-mail del Área de Arte de la Fundación ICO; en él se me proponía una exposición en la que, como artista con obra en las Colecciones ICO, presentara o fuera el introductor de un artista joven. Lo firmaba Gonzalo Doval, Responsable del Área de Arte.

Así que empecé *¡A vueltas con la maldita pintura!* La pregunta podría ser: ¿qué hace un pintor joven en un momento como este? Mirando y remirando aparecieron tres nombres, que ordenados por edades son: Fernando García (35), Miren Doiz (30), y Juan José Maíllo (25). Así que le presenté a la Fundación ICO mi oferta 3 x 1. El hecho de que entre cada uno de ellos haya una diferencia de cinco años en la edad fue totalmente casual, pero finalmente ha resultado casi crucial en el desarrollo de la exposición, porque pienso que esa distancia de quince años marca posturas de tres generaciones bien distintas.



Juan Ugalde. *Lunático con animales*, 2011. Técnica mixta sobre lienzo / Mixed technique on canvas, 200 x 230 cm
Cortesía / Courtesy of Galería Soledad Lorenzo, Madrid. Obra seleccionada por / Work selected by Fernando García

From my point of view, in this period of new approaches, I think that the historical organisation of painting is wrong, apart from being absurd and irrelevant. I, for example, would begin with Millares long before starting with Altamira; then Miró and Velázquez; a few centuries later Brueghel and Picasso; perhaps Polke and El Bosco in the 18th century, and, clearly, Seurat and Giovanni Bellini in the 20th century. Particularly I would make Bellini coincide with the LSD era. I would perhaps put Egyptian art at the end of the century and end with Chinese painting from the Tang dynasty.

But well, let's get down to the crux of the matter: on 28 March of this year, I received an email from the Art Department of Fundación ICO, where I, as the artist with a piece of art in the Colecciones ICO, was asked to showcase or introduce a young artist. It was signed by Gonzalo Doval Sánchez, Head of the Art Department.

That was where "Struggling with Damn Paint!" began. The question could be: what does a young painter do at a time like this? Three names came to mind as we searched over and over again, and who by order of age are: Fernando García (35), Miren Doiz (30), and Juan José Maílló (25). I then sent my 3x1 offer to Fundación ICO. The fact that there was a difference of five years in age between each of them was totally by accident, but it turned out to be nearly crucial when developing the exhibition, as I believe that that distance of 15 years revealed the positions of three very different generations.

I must confess that I only knew of Fernando García out of the three of them, and that was by sight. It was slightly comical when he opened the

door of his studio and I recognised him: oh, but it is you! I had met him over a beer with Philip Fröhlich a few weeks before. I only remembered that he played the guitar and that he was not very forthcoming about what he worked in. I discovered that he liked to be mysterious and to create a sort of intrigue about himself, so when I told him what I had seen of his work online, he dodged it like a centre forward and suggested that I had got the wrong Fernando García; he is also García García.

Fernando is not a painter, although he is called one. He also plays the guitar, is a striker in a football team and has a very good photo of himself with Hugo Sánchez. Although he began as a striker, he is now more a sweeper, like Beckenbauer. Getting back to his artistic work, I was impressed by the skill of his dribbling, he reminded me of those incredible situations of Julio Salinas in the area, apparently stumbling all over the place as he made his way to the goal, and when it seemed that he had finally lost control and everyone was wondering how a striker could be so ungainly and clumsy, a leg appeared that he must have had hidden away and he scored a goal while the stunned spectators wondered if it had been an accident... or how had he done it?

I like, and I am surprised that I like, the painting of a painter who does not paint. Fernando García, let me make it clear, experiments. I asked him for an experiment with paint for the exhibition and God only knows what he will come up with, as he is shrouded in mystery as he stumbles towards the goal line.

Miren Doiz is more otherworldly and I see her in a more expansive and even therapeutic line.



She must have fallen into a druid's caldron back there in Navarra. She began using the mixing dishes, then she began to leave the painting and continued along the wall, and then the roof, and painted the whole house (which an uncle of hers had left her), and then came a bus, and the office of a gallery owner, and... She does not tend towards *performance*, in which she is not interested, but rather considers the space as if it were a painting. She has recently added some objects where she also intervenes. There are several artists painting directly on the walls of exhibition rooms, but what surprises me about Miren is her pictorial complexity in her interventions: with desecrated parts, chromatic ranges, stripes, and she even uses glazing.

She only produces small sketches and tiny studies using collages in her studio. The rest of her work is in situ and with an expiry date. From my perspective, her work is refreshing, makes you think and freshens you up, apart from having a very special wealth and forcefulness.

Maílló is proud of being 25, is pure disorder and is a whirlwind when painting. His images are linked at full speed like those rap singers where the slipstream of their text is paralysed in the air, pure speed, and when you manage to work out what they have said, they are already many rhymes ahead.

Maílló works starting from a rhythm, like a mantra. Musically, apart from rap, he can be compared to jazz, hip hop, psychedelic rock... His philosophy goes from dirty to clean, and back again, with a near total mixture of styles and ways of painting.

I was also struck by Maílló's attitude towards the canvas and his crazy process. When he has explained to me in his studio the process behind a specific painting, I have not really understood where he was going, but strangely enough, I find the result works.

With regard to my part in the exhibition, apart from *Gato ZZZZ*, which belongs to the Colecciones ICO, a work that marks the start of the exhibition, Maílló, Doiz and García have each chosen a couple of my works to hang. I believe that this, apart from slightly restoring the balance between selector and selected, establishes unexpected intergalactic connections, or as H.L. Mencken said, slightly tongue in cheek: "When noticing that a rose smells better than a cabbage, he concludes that it will also make a better soup..."



Miren Doiz. Empezando el proyecto *El bus de Juan* / Beginning the "El bus de Juan" Project, 2008

Confieso que de los tres solo conocía a Fernando García, y de vista. Fue un poco cómico cuando abrió la puerta de su estudio y le reconocí: ¡ah, pero si eres tú! Le había conocido tomando una cerveza con Philip Fröhlich hacía unas semanas; solo recordaba que tocaba la guitarra y que no estaba muy claro a qué se dedicaba. Descubrí que le gusta el misterio y crear cierta intriga en torno a sí mismo, así que cuando le explicaba lo que había visto suyo por Internet hizo un quiebro de delantero centro y sugirió que me había equivocado de Fernando García; él es, además, García García.

Fernando no es pintor, aunque se hace llamar así. Además de tocar la guitarra, juega de central en un equipo de fútbol, tiene una foto muy buena con Hugo Sánchez. Aunque empezó de delantero, ahora está más en línea de «líbero», en plan Beckenbauer. A mí, centrándonos en su trabajo artístico, me impresiona la habilidad de su regate, me recuerda aquellas increíbles situaciones de Julio Salinas en el área, moviéndose a trompicones aparentemente descontrolados mientras se iba acercando a la portería, y cuando ya parecía que había perdido definitivamente el control y todo el mundo se preguntaba cómo podía ser un delantero tan desgarrado y patoso, aparecía una pierna que tenía escondida quién sabe dónde y remataba a gol mientras los espectadores atónitos se preguntaban si había sido casualidad... o ¿cómo lo había hecho?

Me gusta, y me sorprende que me guste, la pintura de un pintor que no pinta. Fernando García, para entendernos, hace experimentos. Le pedí para la expo un experimento con pintura y Dios sabe qué presentará, porque él va con su nube de misterio aparentemente a trompicones hasta la misma línea de gol.

Miren Doiz es más etérea, la veo en una línea más expansiva, e incluso terapéutica. Debió caer en una marmita de algún druida allá en Navarra. Empezó usando los platos de mezclas, luego se empezó a salir del cuadro, y siguió por la pared, y luego siguió por el techo, y pintó toda la casa (que le había dejado un tío suyo), y luego un autobús, y el despacho de un galerista, y... No va por el lado de la *performance*, que no le interesa, sino que plantea el espacio como si fuera un cuadro. En los últimos tiempos añade algunos objetos sobre los que también interviene. Hay bastantes artistas pintando directamente en las paredes de las salas de exposiciones, pero lo que me sorprendió de Miren, en sus inter-

venciones, es su complejidad pictórica: con degradados, cromatismos, rayados, incluso llegando a la veladura.

En el taller solo hace pequeños bocetos y minúsculos estudios con *collage*. El resto del trabajo es in situ y con fecha de caducidad. Bajo mi punto de vista, su obra refresca, despeja la mente y quita la sed, además de tener una riqueza y contundencia muy especiales.

Maílló hace gala de sus 25 y es puro desparpajo, una locomotora pintando. Sus imágenes se hilan a toda pastilla como esos cantantes de rap en que la estela de su texto se queda paralizada en el aire, de pura velocidad, y cuando consigues computar lo que han dicho ellos ya están muchas rimas por delante.

Maílló trabaja partiendo de un ritmo, a modo de mantra. Musicalmente, aparte del rap, le va el jazz, el hip hop, la psicodélica... Su filosofía pasa del sucio al limpio, *and*

back again, con una mezcla casi total de estilos y de formas de pintar.

De Maílló me impresiona además su actitud ante el lienzo, y su proceso enloquecido. Cuando a veces en su estudio me ha explicado cómo ha sido el proceso de un cuadro concreto, no he entendido mucho por dónde va, pero curiosamente el resultado me funciona.

En cuanto a mi propia presencia en esta muestra, aparte de la obra *Gato ZZZZ*, propiedad de las Colecciones ICO, que marca el arranque de la exposición, Maílló, Doiz y García han elegido cada uno un par de obras mías para colgar. Creo que eso, aparte de equilibrar un poco entre elector y elegidos, establece inesperadas conexiones intergalácticas, o como decía, con cierta coña, H. L. Mencken: «Al observar que la rosa huele mejor que la patata, deduce que puede saber mejor una sopa de rosas que de patatas...».



Juan Ugalde. *Venus*, 2007. Técnica mixta sobre lienzo / Mixed technique on canvas. 200 x 200 cm
Cortesía / Courtesy of Galería Soledad Lorenzo, Madrid. **Obra seleccionada por / Work selected by Miren Doiz**
Curiosamente, Doiz también usó un autobús en una de sus obras / Strangely enough, Doiz also depicts a bus

MIREN DOIZ: AQUÍ NADA SE TIRA

VIRGINIA TORRENTE



Miren Doiz. *Sin título*. Instalación para la exposición *Welcome Home* / Installation for "Welcome Home" exhibition, 2010



Miren Doiz. Laboratorio de utensilios... / Tools laboratory...

Organizamos nuestra vida alrededor de términos tan genéricos como espacio y tiempo. La obra de Miren Doiz es temporal. El lugar de presentación y la duración de la pieza a la vista del público le vienen dados. Y a su vez, estos factores son los generadores de inspiración. El contexto es de vital importancia en la obra de Miren Doiz, casi hasta poder decir que sin el protagonismo del lugar, de un espacio determinado, su obra no puede existir. En función del lugar donde su obra se muestra se establece la relación de esta con el espectador, generando nuevas posibilidades sobre una realidad espacial previamente existente. O bien esta realidad espacial puede desaparecer, ocultar y camuflada bajo la obra de la artista.

¿Cuál es la temática en la obra de Doiz? El tema queda presentado en un contexto que abarca mucho de sociológico, a la vez que de geopolítico. Doiz trabaja en una arqueología del momento y el lugar, donde las diversas partes arman un todo que se ha dado

en llamar «instalación pictórica» y en la que vamos encontrando capas o estratos, más o menos recientes, todos ellos con diferentes significados.

Para Doiz es importante vivir y experimentar los sitios donde su obra va a tener lugar. La arquitectura es un lenguaje y una herramienta funcional de gran utilidad en su trabajo. Los componentes espaciales importan, su articulación y calidades. El estudio deja de ser el lugar de producción para pasar a centro de ensayos.

La obra de Doiz está relacionada con el presente inmediato y real, juega con el aquí y el ahora de una manera física. Esa inmediatez del lugar, transmitida al público, es la que genera un dinamismo en la exploración de la pieza. La pintura de Doiz deja de ser estática por esa mimetización con el lugar de exposición, en lugar de ser a la inversa, que es el modelo clásico, el del cuadro colgado para su presentación. Así, la función es exploratoria, más cercana al *street*

MIREN DOIZ: NOTHING GETS THROWN AWAY HERE

We organise our life around terms as generic as space and time. The work of Miren Doiz is temporary. The setting and duration of the piece to be visited by the general public are set beforehand. And in turn, these factors are inspiration generators. The context is of vital importance in the work of Miren Doiz, almost to the point that we could say that her work could not exist without the prominence of the place, of a specific space. The place where her work is exhibited establishes the relationship between the work and viewer, generating new possibilities regarding a previously existing spatial reality. Or else this spatial reality could disappear, hide and be camouflaged under the work of the artist.

What is the theme in Doiz's work? The theme is presented in a context that embraces a great deal of sociology and also of geo-politics. Doiz works in archaeology of time and place, where different parts form a whole which is known as a "pictorial installation" and where we can find more or less recent layers and/or strata, all of which have different meanings.

Doiz believes it is important to live and experience the sites where her work is going to be installed. Architecture is a highly useful language and functional tool in her work. Spatial components, their combination and qualities are

important. The studio is no longer the place of production and becomes a rehearsal centre.

Doiz's work is related to the real and immediate present, it plays with the here and now physically. That immediacy of the place, transmitted to the general public, is what generates a dynamics in the exploring of the piece. Doiz's painting stops being static due to that mimetization with the exhibition venue, instead of being the reverse, which is the classical model, when the painting is hung for its presentation. Thus, the function is exploratory, closer to street art, linked to the aforementioned space-time relation. The painting acquires "physicality", is embodied and takes on life, resulting in a much more perceptive experience for the viewer as it somehow enfolds him. The classical limits of paintings are broken here to make up a whole. The message arrives in another way, not as a sign, but by opening the eye of the viewer to a range of possibilities – and interpretations – that is wider than what is represented in the limit of a frame. Closer to a vital than an intellectual reality.

Doiz's work seems simple, minimalist to some extent, using what is existing to give it a coat of colours and transform it. Less paint, saving is maximum. In the painting process, the cans and brushes drip, are dirty and full of drips, worn and empty. As early as 2003, Doiz found those elements interesting, not disposable, but rather she presented them as items resulting from her work. Time passes and they remain, not only in her head, but also stored in boxes in her studio,

waiting for her to do something with them in the future, for her to go back to those "remains of the work" and present them one day through a new medium, in a project that is yet to happen.

"I hate washing used brushes," said Miren Doiz. And we can add: and throwing away used cans of paint and the cuttings of partially used material, which she keeps and then recycles in delightful collages that we can also see at MUICO. With perfect harmonies of colours and shapes, these small-scale works are samples of more refined work, which are more thought out by their very nature, whose components come out of a small box that the artist hides away. Nothing is thrown away in Doiz's studio. Everything is used and recycled, and the collages are references to her painting, they are not work exercises, they are perfectly finished works in themselves.

2005 saw the first works that would be definitively characteristic of Doiz, the so-called "Inhabited Paintings" (*Cuadros habitados*), where in a totally painted setting – ceiling, walls and floors – her friends and relatives appeared photographed and part of the "Doiz world".

In 2007, as the result of a lucky twist of fate, Doiz was temporarily lent a mansion in Pamplona to spend a month intervening as she saw fit, in other words, to do whatever she wanted. This involved even throwing cans of paint down the stairwell from the top floor to see how the paint behaved, in the same way as a Pollock in three dimensions or a De Kooning in a wild creative attack.



Miren Doiz. Boceto para intervención en Madrid / Sketch for intervention in Madrid, 2009. Técnica mixta / Mixed technique, 21 x 60 cm



Miren Doiz. Imágenes del proyecto *Capriccios*, Pamplona / Images from the "Capriccios" project, Pamplona, 2007

art, ligada a esa relación ya mencionada espacio-tiempo. La pintura adquiere una «física», se materializa y cobra vida, resultando una experiencia mucho más perceptible para el espectador porque de alguna manera le envuelve. Los límites clásicos de la pintura se rompen aquí para conformar un todo. El mensaje llega de otra manera, no como signo, abriendo el ojo del espectador a un abanico de posibilidades —y de interpretaciones— más amplio que lo representado en el límite de un marco. Más cercano a una realidad vital que intelectual.

El trabajo de Doiz es en apariencia sencillo, de alguna manera minimalista, aprovechando lo existente para darle una mano de colores y transformarlo. Menos en pintura, el ahorro es máximo. En el proceso de pintar, los botes y los pinceles chorrean, quedan sucios y llenos de goterones, gasta-

dos y vacíos. Ya en 2003 para Doiz estos elementos son interesantes, no desechables, sino que los presenta como objetos resultantes de su quehacer. Pasa el tiempo y siguen, no solo en su cabeza, sino guardados en cajas en su estudio, pendientes de que haga algo con ellos en el futuro, de que retome estos «restos del trabajo» y los presente algún día bajo un soporte nuevo, en un proyecto todavía no realizado.

«Odio lavar los pinceles usados», dice Miren Doiz. Y añadimos: y tirar los botes de pintura gastados, y los recortes de material utilizado parcialmente, que guarda y después recicla en primorosos *collages*. De también podemos ver en el MUICO. De perfectas armonías de colores y formas, estas obras de pequeña escala son muestra de un trabajo más refinado, obligatoriamente más pensado, cuyos componentes salen de una

cajita que la artista atesora. Nada se tira en el estudio de Doiz, todo se aprovecha y recicla, y estos *collages* son referencias a su pintura, no son ejercicios de trabajo, son obras en sí, perfectamente terminadas.

2005 es el año que marca las primeras obras definitivamente características de Doiz, los llamados *Cuadros habitados*, donde en un ambiente totalmente pintado —techo, paredes y suelos— aparecen fotografiados sus amigos y parientes, acogidos al «mundo Doiz».

En 2007, fruto de una carambola de suerte afortunada, a Doiz le dejan temporalmente un palacete en Pamplona y concibe el proyecto *Capriccios*, consistente en intervenir a su gusto durante un mes, es decir, hacer lo que le da la gana, incluso tirar botes de pintura por el hueco de la escalera del último piso hasta abajo para ver el comportamiento

In the work of Doiz, actions in places with certain inherent characteristics that define, delimit and in turn enrich her work, are mixed with the opportunities or challenges of doing so in typical white cube spaces (gallery or trade fair stand). In the latter, Doiz has to adapt her pictorial work to an unreal decor and not upset it, not to be artificial, as her work is rather well defined with a few and simple additions as in a place with pre-existing elements. In those aforementioned "recreations" or neutral places where Doiz has created a pictorial installation from scratch, the real and fiction are mixed in a very natural way.

The different places where Doiz has worked range from an abandoned bus in a village in Navarra, the office of her gallery owner and even the house of a collector, where she was invited to participate and ended up painting... to the piano of the owner of the house. There is an exception to the rule: her home. From time to time and when there was no other alternative, Doiz painted the space that she inhabited and ended up being

overwhelmed. In her search for a comfortable sum of reality and unreality, this formula failed for the artist herself in her home.

The work of Miren Doiz – *inhabited painting*, as Pablo Flórez rightly called it – opens up the base based on definitive, flashes of brushstrokes, patches of colour of an indefinite span ending in a precise limit, splattered and dots of Sellotape, lino and other ephemeral materials that the artist selects carefully and delicately, compared to the untidy and chaotic appearance of the result. Doiz dresses the banal, aseptic and recognisable of a room with a personal layer of colours to turn it into a type of perfectly controlled accident, where nothing is scattered by chance. It is impossible to confuse her work with fashionable interior designs for magazines, quite to the contrary: Who has done this? Who was it? Who dared to? It was Doiz, injecting life to what the space had inspired in her to a greater or lesser extent.

It is obvious that photography is important in Doiz's work; given the fleeting nature of many of



Miren Doiz. Boceto para la instalación en las salas del MUICO / Sketch for the installation at MUICO, Madrid, 2011. Collage, 21 x 29 cm



Miren Doiz. Primeros bocetos para la intervención de mi estudio / First sketches for my studio intervention, 2004. Técnica mixta / Mixed technique, 27 x 40 cm c. u.

de este asunto, a modo de un Pollock en tres dimensiones o un De Kooning en ataque creativo salvaje.

En el trabajo de Doiz se mezclan las actuaciones en lugares con ciertas características propias que delimitan, acotan y a la vez enriquecen su trabajo, y las oportunidades o retos de hacerlo en espacios tipo cubo blanco (galería o stand de feria). En estos últimos, Doiz tiene que acomodar su trabajo pictórico con un decorado irreal y no le molesta, no queda artificial, pues con pocos y simples añadidos su obra queda tan bien resuelta como en un lugar con elementos pre-existentes. En estas mencionadas «recreaciones» o lugares neutros donde Doiz ha creado desde cero una instalación pictórica, lo real y lo ficticio se mezclan de manera muy natural.

Entre los diversos lugares intervenidos por Doiz se localizan, entre otros, un autobús abandonado en un pueblo en Navarra (*El bus de Juan*), el despacho de su galerista e incluso la casa de un coleccionista, donde fue invitada a participar y acabó pintando... hasta el piano del dueño de la vivienda. Hay una excepción a la regla: su propia casa. En cierta ocasión, a falta de otra alternativa, Doiz pintó el espacio que habitaba y terminó por agobiarse. En su búsqueda de una suma confortable de realidad e irrealdad, esta fórmula falla para la propia artista en su hogar.

El trabajo de Miren Doiz —*pintura habitada*, la llama muy acertadamente Pablo Flórez— se abre camino a base de brochazos fulgurantes, definitivos, manchas de color de extensión indefinida hasta un límite pre-

ciso, salpicados y toques de cinta adhesiva, linóleos y otros materiales efímeros que la artista selecciona con precaución y delicadeza, frente a la apariencia desordenada y anárquica del resultado. Doiz reviste lo banal, lo aséptico y reconocible de una habitación con una capa personal de colores en una especie de accidente perfectamente controlado, donde lo que se derrama no es casual nunca. Imposible confundir sus trabajos con decoraciones a la moda para revistas, más bien al contrario: ¿quién ha hecho esto?, ¿quién ha sido?, ¿quién se ha atrevido? Ha sido Doiz, dando vida a lo que el espacio, mucho o poco, le ha inspirado.

Es obvio que la fotografía es importante en la obra de Doiz; dado lo efímero de muchas de sus piezas, y ante su futura e irremediable desaparición, la artista retrata el resultado de sus instalaciones. La fotografía es, pues, prueba de su corta existencia, intermediaria de su obra —como la autora gusta de definirla— y, a la vez, testimonio documental de lo ocurrido.

Cada foto final es una nueva pintura para Doiz, una extracción a modo de cuadro de lo que fue un todo y ahora está destruido, es decir, el trabajo al revés: la exposición inicial es una intervención completa, y de ella se salvarán piezas individuales a modo de fotografías, en lugar de formar, al estilo tradicional, un todo con las varias partes que se traen ya realizadas del estudio y llenan el espacio expositivo. De la pintura expandida original en tres dimensiones al soporte bidimensional de la fotografía, a modo de cuadro.



Miren Doiz
Boceto para la instalación en las salas del MUICO /
Sketch for the installation at MUICO, Madrid, 2011
Collage, 50 x 70 cm



Miren Doiz. Sin título, 2011. Collage, 23 x 31,7 cm



Miren Doiz. Sin título, 2011. Collage, 23 x 31,7 cm

her pieces, and given their future and inevitable disappearance, the artist portrays the result of her installations. Photography is, then, proof of her short existence, intermediary of her work – as the author likes to define it – and, in turn, documentary evidence of what happened.

Each final photo is a new painting for Doiz, an extraction in the fashion of a painting of what was a whole and is not destroyed, in other words, the reversed work: the initial exhibition is a full intervention, and from it individual pieces will be saved in the form of photographs, instead of forming, in the traditional style, a whole with the different parts that are transported finished from the studio and fill the exhibition area. From the original expanded painting in three dimensions to the two-dimensional medium of the photograph, in the form of paintings.

The intensity, both in the format and in the idea and in the result, is the driving force behind Doiz's work, which does not allow anything to escape her brushstrokes: floor, ceiling, walls and also what is put in front of them: furniture, books and any other item in the path is attacked by the paintbrush dripping with colour. We quote the artist talking about how important colour changing is in her work:

I usually use colour and abstraction rather intuitively to change the space, as if I were working on a canvas. [...] The emotional burden of colours leaves its influence on space and then adds reality to the changed part. [...] It can be said that the part of the colour is more rational, more specific, while the brushstrokes would match my more energetic, more irrational and more impulsive side. [...] The experimentation in

my work is marked by colour, by pure paint, by a rather gestural and powerful abstraction. I believe that part of figuration, of recognisable shapes and even narrative, is contributed by the space, the items and who inhabit this space.

Doiz herself talks about abstract expressionism and informalism as references when painting, of her way of painting, but then goes on to mention Jessica Stockholder, Franz Ackermann and Tobias Rehberger when she refers to the results.

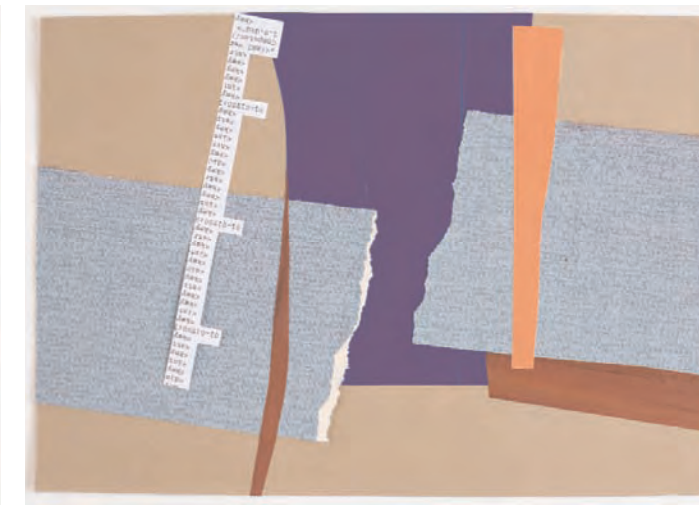
Her studio is currently home to sheets of Pladur collected from the streets, abandoned from a building site, with bits of paint and wall paper hanging off, in a state of peremptory ruin. They are under Doiz's gaze every day while she thinks about how to shape them, how to give them her special touch, whether to leave them heaped up on the floor or put them on the wall and hang them like paintings..., it will come to her.

For the exhibition that she is putting on at the MUICO, Doiz has been allocated a large area, where there are some elements of certain interest for the artist: a large wall covered with a mirror and a series of columns between that mirror-wall and another normal wall. At the time of writing, the artist was working on her installation and she would therefore be facing two weeks of hard graft.

Reality-unreality is a paradigm that Doiz likes to use when she refers to her work. We can add the everyday and paranormal to this subversion of the parameter of the painting where Doiz is really at home. She wants us to look at painting in another way, by participating in its three-dimensionality, breaking the viewer-observer relation, playing with the illusion and daring us to be a scenic part of the painting.



Miren Doiz. Sin título, 2011. Collage, 23 x 31,7 cm



Miren Doiz. Sin título, 2011. Collage, 23 x 31,7 cm

La intensidad, tanto en el formato como en la idea y en el resultado, es motor del trabajo de Doiz, que no permite que nada se escape a sus brochazos: suelo, techo, paredes y también lo que se ponga por delante: muebles, libros y cualquier otro objeto en el camino es atacado por el pincel lleno de color. Citamos a la artista hablando del tema de la importancia del cromatismo en su obra:

Suelo servirme de manera más bien intuitiva del color y de la abstracción para modificar el espacio, como si de un lienzo se tratase. [...] La carga emocional de los colores deja su influencia sobre los espacios, aportando una realidad ahora en parte modificada. [...] Se podría decir que la parte del color es más racional, más concreta, mientras que la pincelada correspondería a mi parte más impulsiva, más irracional y más enérgica. [...] La experimentación en mi obra viene marcada por el color, por la pura pintura, por una abstracción bastante gestual y potente. Creo que la parte de figuración, de formas reconocibles e incluso de relato, la aporta el espacio, los objetos y quienes habitan este espacio.

La propia Doiz nos habla del expresionismo abstracto y el informalismo como referentes a la hora de pintar, en su modo de pintar,

pero pasa a mencionar a Jessica Stockholder, Franz Ackermann y Tobias Rehberger cuando se refiere a los resultados.

Actualmente en su estudio descansan planchas de pladur recogidas en la calle, abandonadas de alguna obra, con trozos de pintura y papel de paredes semiarrancado, en estado de ruina perentoria, que permanecen a la vista de Doiz todos los días mientras ella piensa cómo darles forma, cómo hacerlos suyos, si dejarlos arrumbados en el suelo o subirlos a la pared y colgarlos a modo de cuadros..., todo llegará.

Para la exposición que presenta en el MUICO, a Doiz se le ha adjudicado un espacio grande, donde existen unos elementos de cierto interés para la artista: una gran pared cubierta con un espejo y una serie de columnas entre dicha pared-espejo y otra pared normal. En el momento de escribir estas líneas, la artista prepara su instalación, para la que tendrá un plazo de dos semanas de intenso trabajo.

Realidad-irrealidad es un paradigma del que Doiz gusta de hablar cuando se refiere a su trabajo. Cotidiano y paranormal, podemos añadir a esta subversión de los parámetros de la pintura con que la artista se maneja como pez en el agua. Quiere que miremos la pintura de otra manera, participando de su tridimensionalidad, rompiendo el esquema espectador-observador, jugando con la ilusión y provocándonos a ser parte escénica del cuadro.



Miren Doiz. *LM 03-07*, 2011. Collage, 17,5 x 13 cm



Miren Doiz. *Fuego*, 2011. Collage, 12 x 12,5 cm



Miren Doiz. *San Francisco*, 2011. Collage, 11 x 19 cm



Miren Doiz. *Capuccino*, 2011. Collage, 14 x 10 cm



Miren Doiz. *Mango*, 2011. Collage, 16 x 14 cm

FERNANDO GARCÍA: «NO COMPRE AQUÍ, VENDEMOS MUY CARO»

VIRGINIA TORRENTE

La práctica artística se basa a veces en rituales que se convierten de alguna manera en juegos. El absurdo y el humor se incluyen en las reglas de juego de García, están en la narración visual de su trabajo y hacen referencia a experiencias de lo social. Esta relación con lo social es bien pertinente en la obra contemporánea, y a su vez se liga a la ficción. No solo mirar, leer es parte también de lo que le toca al espectador del arte contemporáneo. Hay mucho que leer en las piezas de García, y por si nos quedara alguna duda, lo lleva a la literalidad máxima en los escritos publicados sobre su obra que, recortados, enmarcados y colgados en la sala de exposiciones, nos obliga de manera dolorosa a conocer bajo el título *Retratos de Fernando García (work in progress)*. Se cuestiona así incluso el rol de autor, que deja de validar su propio trabajo para «evaluar» el de las críticas que este recibe una vez expuesto o los textos

que acompañan la presentación de sus piezas en los catálogos de las exposiciones en las que participa. El mismo García alude a su propio ego como tema recurrente, y a manera de *performances* vivas nos cuenta a través de su obra qué le va sucediendo, dónde ha estado, qué se ha comprado recientemente o qué otros artistas le interesan.

A partir de una pequeña idea nace un significado, que crece y se repite, cuya identidad se va alejando de su origen y cuyo concepto García explica incluso de forma redundante, hasta la saciedad. El concepto se ve sometido a un experimento en manos del autor, y lo explica de manera clara y sencilla. García cuestiona conceptos fundamentales en el arte contemporáneo, como los valores de la obra de arte —tanto económico como ético— y el fetichismo de los objetos.

La suma de referencias en su obra es variada y extensa, desde sus lugares favoritos,



Fernando García. *Obras fronterizas*, Santander, 2002
(en proceso / in progress)
Realizadas en playa de los Bikinis durante el taller *Hablando con las brochas. Conversaciones desde la pintura* con Victoria Civera y Juan Usté /
Produced on the Bikinis beach during the "Hablando con las brochas.
Conversaciones desde la pintura" workshop with Victoria Civera and Juan Usté

< **Fernando García.** *Pinche caballo*, México, 2004
(de la serie *Carteles chilangos* / from the "Carteles
chilangos" series)
Acrílico sobre lona / Acrylic on canvas, 250 x 150 cm
Colección / Collection Fernando Zurita



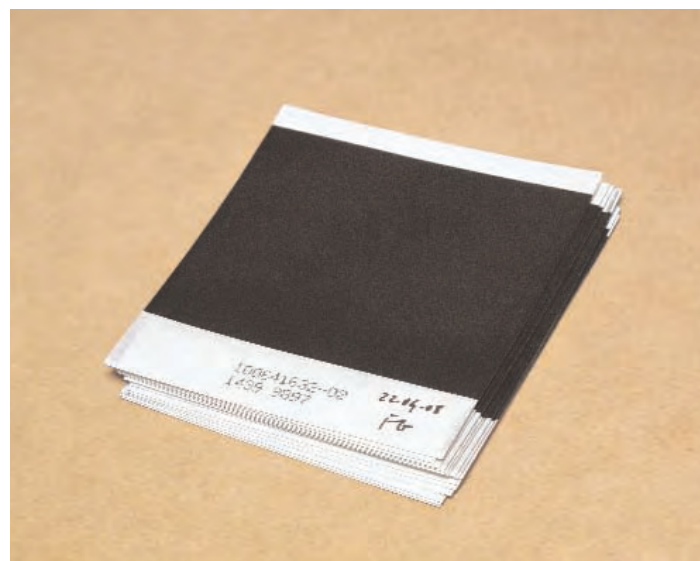
Fernando García. *Retrato de Edith Piaf*, Madrid, 2003. Acrílico sobre lienzo / Acrylic on canvas, 150 x 200 cm. Colección / Collection Rodríguez Merchán





Fernando García. *Obra revisitada #004*, Madrid, 2010

Fragments of lona plástica impresa de la obra original *No necesitamos más problemas* / Fragments of plastic sheeting printed with the "No necesitamos más problemas" original work (Madrid, 2007), 13 x 13 cm



Fernando García. *Obra equivocada #006*, Madrid, 2010

15 polaroids del año 2008 firmadas y fechadas / 15 signed and sealed Polaroids from 2008, 10 x 10 x 1,5 cm
Cortesía / Courtesy of Aanant & Zoo Gallery, Berlin

FERNANDO GARCÍA: "DO NOT SHOP HERE, WE ARE VERY EXPENSIVE"

The artist's work is sometimes based on rituals that somehow become games. The absurd and humour are included in García's rules of the game, they are in the visual narration of his work and refer to experiencing social aspects. This relationship with social aspects is quite pertinent in contemporary work and is in turn linked to fiction. The viewer of contemporary art is now not only required to look, but also to read. There is a great deal to be read in the work of García. Should there be any doubt about that, he takes it to the maximum literal component, by cutting out the writing published on his work, framing it and then hanging it in exhibition rooms, which he painfully forces us to discover under the title *Retratos de Fernando García (work in progress)* – (*Portraits of Fernando García (work in progress)*). Thus, there are even questions raised about the role of the author, who stops validating his own work to "assess" the role of criticism that he receives once exhibited or the texts that accompany the presentation of his works in the catalogues of the exhibitions in which he participates. García himself alludes to his own ego as a recurring theme, and using living performances, he tells us through his work what is happening to him, where he has been, what he has bought recently or which other artists interest him.

A meaning emerges from a small idea, which grows and repeats, whose identity moves away

from its origin and whose concept García explains even redundantly, ad nauseam. The concept is subjected to an experiment in the hands of the author and he explains it clearly and simply. García questions fundamental concepts in contemporary arts, such as the values of the work of art – both economic and ethical – and the fetishism of objects.

The sum of references in his work is varied and extensive, ranging from his favourite places, reminiscing using fetish-objects and cliché images of those places, to pop-rock musical culture or films. Using those allusions, García shows us what he likes, perhaps with the aim of getting the viewer to identify with his preferences, or expecting indifference or rejection. Compulsive, obsessive, repetitive, García continues to add and add. His work contains many objects that he has found, household items, places visited that have left their mark and references from his non-stopping travelling from here to there.

The conceptual reference is unavoidable in his work and the medium used at each moment is moulded to what he wants to tell: photography, sculpture, installation, video, drawing and painting, depending on which is most opportune. As a painter, García experiments with the message, with the contents of the painting, not with the possible painting techniques, that he does not seem to be overly interested in. He uses the canvas as a place where to raise themes that are often even expressed in words written using the paintbrush.

The works of Fernando García wait half finished in note and exercise books, in drawings

rememorados mediante objetos-fetiché e imágenes-cliché de dichos sitios, hasta la cultura musical pop-rock o el cine. A través de estas alusiones, García nos enseña lo que le gusta, buscando quizás una identificación del espectador con sus preferencias, o bien esperando la indiferencia o el rechazo. Compulsivo, obsesivo, repetitivo, García va sumando y hay en su trabajo mucho de objeto encontrado, de elementos domésticos, de lugares frecuentados que han dejado huella y de viajes sin parar por este o aquel otro lugar.

La referencia conceptual es ineludible en su obra, y el soporte utilizado en cada momento se pliega a lo que se quiera contar: fotografía, escultura, instalación, vídeo, dibujo y pintura, según lo que venga más a cuento. Como pintor, García experimenta con el mensaje, con el contenido del cuadro, no con las posibles técnicas de la pintura, que no parecen interesarle demasiado. Utiliza el lienzo como lugar donde plantear temas que se expresan incluso muchas de las veces en palabras escritas con el pincel.

Las obras de Fernando García esperan a medio hacer en cuadernos de notas y apuntes, en dibujos que son ideas matrices y que buscan la siguiente fase, que son el lugar y el momento idóneos para su desarrollo final y exposición. Según su propio modo de trabajo, nada se tira, todo está sin terminar, y algunas piezas acaban valiendo a medio camino de la papelería. Un modo de trabajar que es al límite, que cobra sentido en la propia sala de exposiciones. Y mientras, hasta el último momento, son embriones a modo de ideas fijas, pero secretas. Hasta que surgen por sorpresa, como el conejo de la chistera del mago.

García habla de un trabajo que es «pintura sin ser pintura», que define como «falso espectáculo», y para confundirnos más todavía menciona las *Obras equivocadas* como parte de su creación. Y entre sus obras nos encontramos con unos dibujos a rotulador de plantas hechos del natural a la vez que con un vídeo donde se rueda el transporte, a pie y por el propio autor, de un cuadro suyo desde su estudio a casa del supuesto coleccionista que lo ha adquirido. Todo es jugar al despiste.

Mitomanía: un tema de gran importancia en el trabajo de Fernando García. Una mitomanía que le arrastra a visitar antiguos lugares de residencia y tumbas de celebridades, que ha convertido un reciente viaje a Nueva York en una peregrinación con una



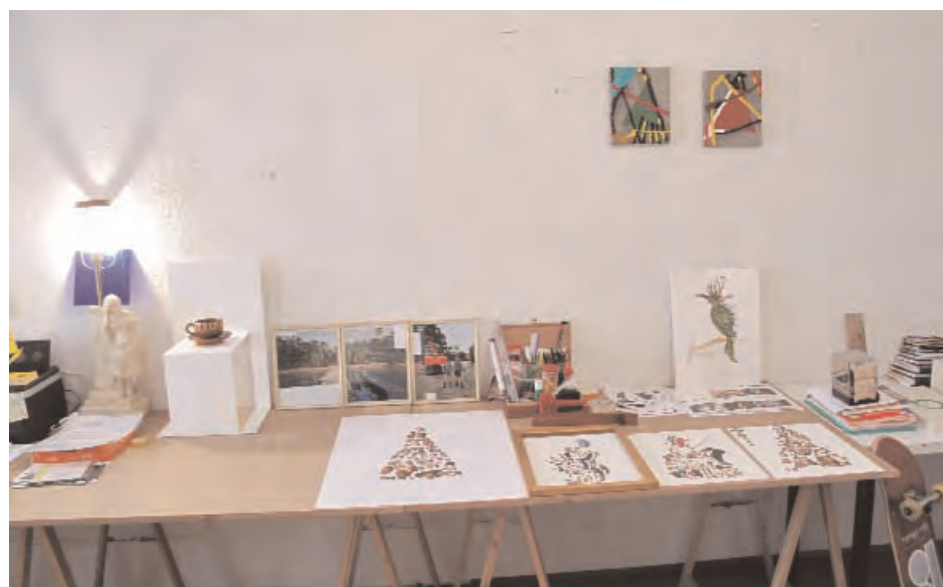
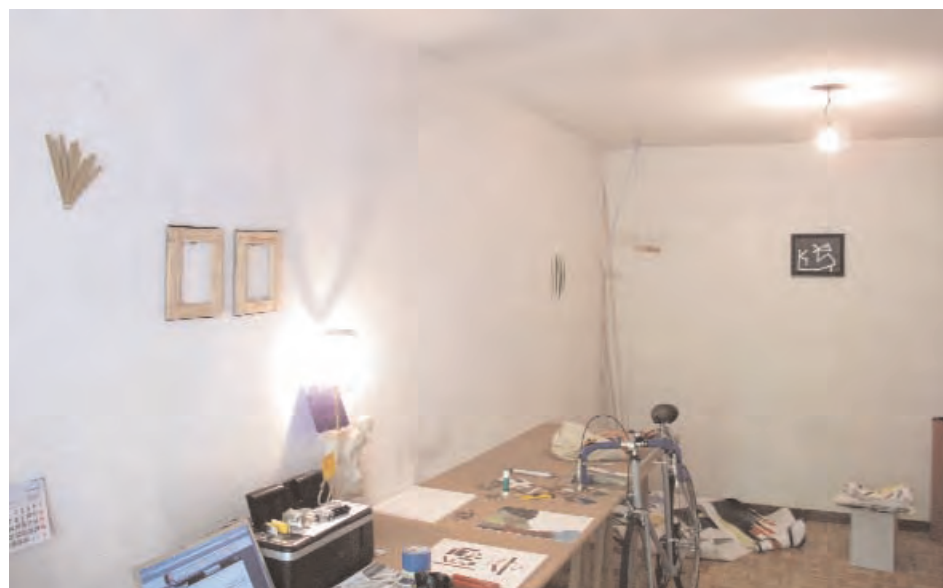
Fernando García. *Esa enorme cicatriz que es el Río Bravo*, Madrid, 2005

Loneta, vigas de madera y gesso / Canvas, wood beams and plaster, 330 x 430 cm



Fernando García. *Maldita sea esa dulce adicción*, Madrid, 2005. En el estudio de Casa de Velázquez / View from Casa de Velázquez studio, Madrid

Loneta, vigas de madera y gesso / Canvas, wood beams and plaster, 319 x 240 cm



that are fundamental ideas and that are awaiting the following phase, which is the ideal place and time for their final development and exhibition. According to his own way of working, nothing is thrown away, everything remains unfinished and some pieces end up half way to the rubbish bin. A way of working that is at the limit, which takes on meaning in the exhibition room itself. And meanwhile, until the last moment, they are embryos of fixed, but secret ideas. Until they spring up by surprise, just like the rabbit out of the magician's hat.

García talks about a work that is "painting without being painting", which he defines as "false shows" and to confuse us even further, he mentions the "wrong works" as part of his creation. And his works include some felt-tip drawings of plants from life while he uses a video of the transporting, on foot and by the author himself, of one of his paintings from his studio to the home of the alleged collector who has bought it. It is all about laying false trails.

Mythomania: a theme of great importance in the work of Fernando García. This mythomania drives him to visit the former homes and tombs of celebrities, which turned a recent trip to New York into a pilgrimage with a long list of special places to visit. From Houdini to Greta Garbo, from Buster Keaton to Jackson Pollock, García is not embarrassed to publicly declare his interest in the great glories of other times; but all of whom are dead.

According to García, mythomania is also painting. But is everything painting? García believes that everything is valid in the good meaning of the term, in such a way that whatever he does, whichever medium he uses, he defines himself as a painter and does not like being called an artist.

In his work, there is a huge range of allusions, some of which are obvious and other cryptic, which only he knows how to decipher, as the hidden message is there, hidden like a wink, behind the main identity that the viewer can perceive. The titles of the work are of vital importance. To such an extent that they sometimes exist before the very work. A reference where the artist investigates is deceit, the false claim, a theme that he likes, such as the statement by Los Guerrilleros, the famous shoes shop: "Do not shop here, we are very expensive". García is fascinated with this type of messages, he really understands how they work and uses them both as titles and to develop and identify the works, in the same way as a cardsharp uses his cards: by attracting people like a magnet to gamble with the deceit being at a two levels: the work and the lure that it transmits. He thus created the series entitled *Cuadro caro de Fernando García* (Expensive Painting by

Fernando García

Cuatro vistas del estudio de la calle Cáceres
Four views of the studio on Calle Cáceres, Madrid, 2010



larga lista de sitios especiales que visitar. De Houdini a Greta Garbo, de Buster Keaton a Jackson Pollock, García no tiene vergüenza en declarar públicamente su interés por grandes glorias de otros tiempos; eso sí, todas ellas muertas.

Para García la mitomanía también es pintura. ¿Pero es que todo es pintura? A García todo le vale en el buen sentido de la expresión, de tal manera que haga lo que haga, use el soporte que use, él se define como pintor, y no le gusta la acreditación de artista.

En su obra hay una gran multitud de alusiones, unas obvias y otras crípticas, que solo él sabe descifrar, pues el significado oculto del mensaje final está ahí, escondido como un guiño, tras la identidad primera que pueda percibir el espectador. Los títulos de las obras son de importancia vital. Tanto que a veces existen antes que la misma obra. Una referencia en la que el artista indaga es el engaño, el falso reclamo, tema del que gusta, al modo de la proclama de la célebre zapatería Los Guerrilleros «No compre aquí, vendemos muy caro». A García le fascina este tipo de mensajes, sabe lo bien que funcionan y se apropia de ellos tanto para títulos como para el desarrollo e identidad de la pieza, que funciona como las cartas de un tahúr: atrayendo al público como un imán para jugar a un falso engaño doble, el de la obra y el del reclamo que transmite. Así creó la serie titulada *Cuadro caro de Fernando García*, escrito el

mensaje en letras de colores sobre los lienzos, que ni eran tan caros ni se vendieron.

La pintura tiene un valor sentimental y las pinturas se coleccionan tanto por ese valor como por su revalorización económica. Las colecciones —de pinturas, de objetos e incluso de temas abstractos— son apreciadas por García en su dicotomía concreción-abstracción, herencia de una pasión que su padre tenía y le transmitió.

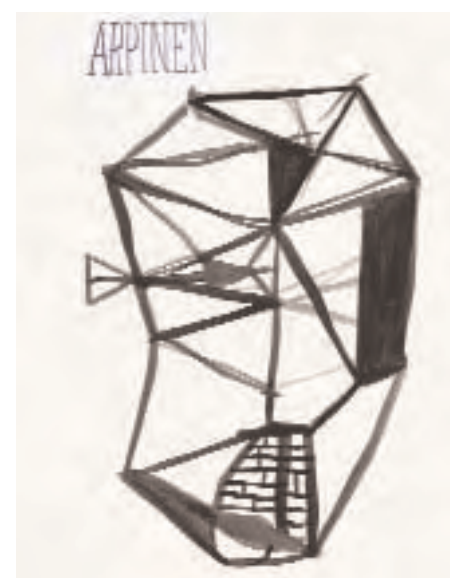
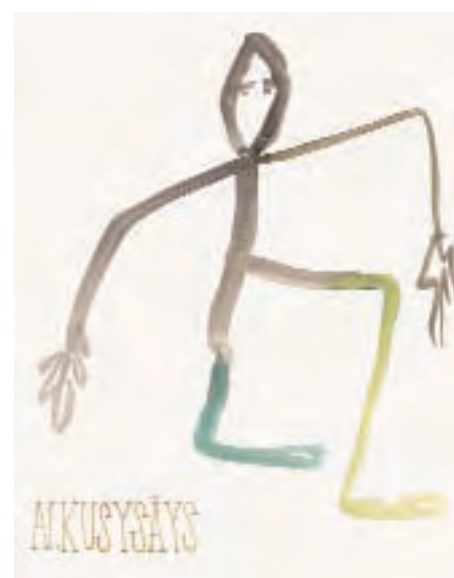
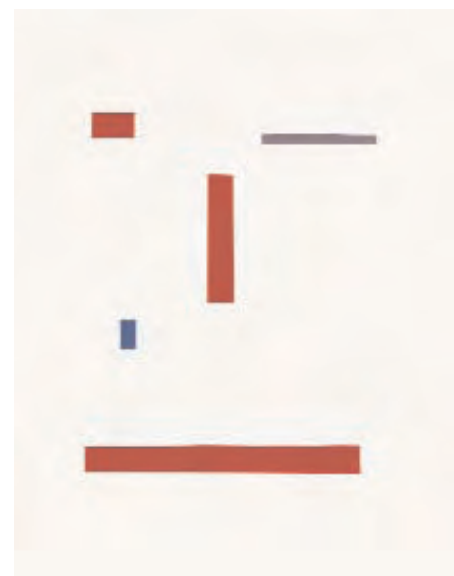
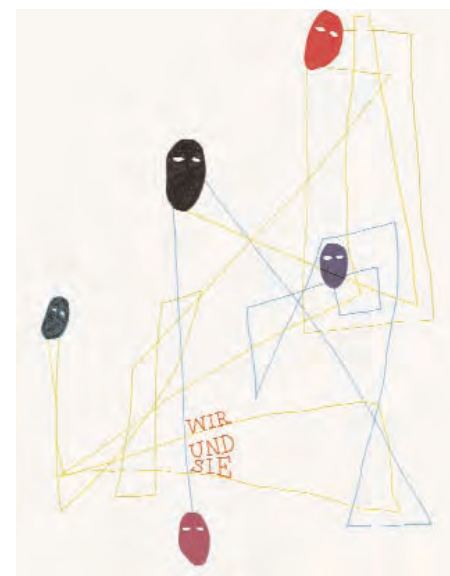
En hacer de la propia obra un diario, un modo de vida, donde el cambio de estilo vale tanto como el cambio de opinión, donde uno no tiene que justificarse en todo porque muchas cosas le valen, podría consistir el trabajo artístico de Fernando García, que también le da un valor terapéutico a la faceta creativa y en la que, aunque parece que se ría de todo y de todos, busca encontrar su definición como artista, a base de pistas reales y falsas, de pasos adelante y hacia atrás, de un «porque sí», porque le da la gana, en un modo de hacer que es puramente libre.

No existe un carácter transgresor ni provocador, casi al revés, entre obras y títulos se respira una inocencia creativa. García demuestra que la transgresión quedó atrás hace ya mucho tiempo, y da igual si para una exposición donde el tema es la discoteca como lugar de catarsis la obra que propone son unos panes de pueblo con el dibujo de *smiley* grabado, o si en una muestra celebrada en la sede de una universidad su pieza son los

manteles de papel a utilizar en la cafetería con la frase «James Brown me debe dinero», ambas piezas efímeras. Pero llamémoslas pinturas —aunque no lo sean—, como el mismo artista insiste en definir su trabajo.

El dibujo es parte integral del trabajo de García. Ya sea en cuadernos de notas, donde guarda ideas para desarrollar en el futuro, o en pequeñas series cerradas que surgen a partir de viajes, le sirven para estructurar de manera conceptual las investigaciones artísticas. Dibujos del natural, escritos a modo de dibujos, o maravillosas acuarelas de corte sencillo y colorista —sí, a Fernando García le gusta tanto el blanco y negro como el despliegue cromático—, los dibujos permiten una gran flexibilidad, se adaptan a cualquier lugar temporal y espacial y cuentan muchas cosas en breve. Identidad, ego, transitoriedad, multiculturalidad, comunicación o la imposibilidad de la misma son algunos de los asuntos tratados, de manera sencilla, escueta y directa en su expresión y realización —no confundir con «sencilla» en su significado.

Bajo el truco aparente que buscamos en la obra de Fernando García, escondido en su chistera de mago o en el carromato de vendedor de crecepelo que nos quiere colocar, aparece un artista genial que es un falso tahúr cargado de inocencia, dispuesto a perder su propio dinero antes que engañarnos. García va a su bola, pendiente de que no le clasifiquen ni le linchen.



Fernando García

[1-8] De la serie / From the series:
Angst haben - Obras antiterribles, Alemania / Germany, 2008
 Rotulador y collage sobre papel / Felt-tip and collage on paper, 20 x 15 cm
 Cortesia / Courtesy of Aanant & Zoo Gallery, Berlin

[9-13] De la serie / From the series:
Retratos imaginarios en Jyväskylä. Homenaje a Blinky Palermo, Finlandia / Finland, 2009
 Collage colores de revistas finas sobre papel / colours from Finnish magazines on paper, 29,7 x 21 cm

[14-17] De la serie / From the series:
138 Acuarelos - Keskiön Auringonvalossa, Finlandia / Finland, 2009
 Acuarela sobre papel / Watercolour on paper, 29,7 x 21 cm
 Cortesia / Courtesy of Aanant & Zoo Gallery, Berlin



Fernando García. Estudio de la calle Cáceres / Studio on Calle Cáceres, Madrid, 2007

Fernando García) and wrote the message in coloured letters on the canvas that they were neither expensive or for sale.

Painting has a sentimental value and paintings are collected both for that value and for how they increase in value. Collections – of paintings, items and even abstract themes – are appreciated by García for their abstraction-concretion dichotomy, the legacy of a passion of his father and which he passed on to García.

Turning the work itself into a diary, a way of life, where the change in style is as valid as the change of opinion, where one does not have to always justify oneself as many things are valid, could comprise the artistic work of Fernando García, who also has to give a therapeutic value to the creative facet, and where, even though it seems that everything and everyone are mocked, he seeks to find his definition as an artist, based on real and false clues, steps forwards and backwards, on a "because so", because he feels like it, as a way of acting that is purely free.

There is no provocative or transgressor character, almost the reverse, as there is a creative innocence between works and titles. García shows that the transgression was left behind a long time ago and does not care whether he produces loaves of rustic bread with a "smiley" engraved on them for an exhibition where the theme is the disco as a place of

catharsis, or whether he produces cafeteria paper tablecloths with the words "James Brown owes me money" for a university exhibition, both of which are ephemeral. But let us call them paintings – even though they are not –, as the artist himself insists when defining his work.

Drawing is an integral part of the work of García. Whether in note books, where he keeps ideas to develop in the future, or in small closed series that emerge from trips, he uses drawings to structure conceptually artistic investigations. Drawings from life, written as drawings, or marvellous colourful and simple watercolours – yes, Fernando García likes using black and white, and colour –, drawings enable great flexibility, adapt to any space and temporary place and recount many things in brief. Identity, ego, transiency, multiculturalism, communication or its impossibility are some of the subjects considered, in a simple, concise and direct way in its expression and implementation, not to be confused with "simple" in its meaning.

Under the apparent ruse that we look for in the work of Fernando García, hidden in his magician's hat or in the old banger of a hair-restorer salesman that wants to con us, there emerges a great artist who is a false cardsharp brimming with innocence and willing to lose his own money before deceiving us. García does his own thing, making sure that he is not classified or lynched.

> Fernando García

3.000 Euros, Madrid, 2007

Acuarela sobre lienzo / Watercolour on canvas, 135 x 200 cm
Colección / Collection Martínez-Casariago

1.000 Euros, Madrid, 2007

Acuarela sobre lienzo / Watercolour on canvas, 135 x 135 cm
Colección / Collection Álvarez-Ruge



Fernando García

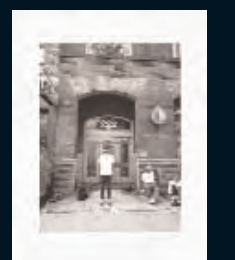
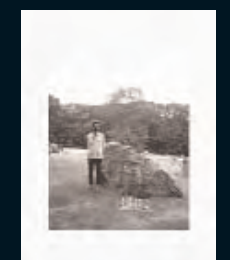
Obra equivocada #001, Jyväskylä, Finlandia / Finland, 2009

Monotipo sobre papel ácido, serigrafía sobre poliéster, cera japonesa sobre papel de prueba y estructura de madera
Monotype on acid paper, embossed on polyester, Japanese wax on test paper and wood structure, 155 x 40 x 45 cm





Fernando García. *Manuel (Estudio de pintura 1984-2001)*, Ibiza, 2011. Fotografías / Photographs, 15 x 15 cm



Fernando García. *Jackson y Lee (Tumbas en Green River Cemetery)*, Springs, Nueva York / New York, 2011. Fotografía / Photograph, 21 x 29,7 cm

Fernando García. *Mark (Portal del estudio de pintura en el 222 Bowery Street)*, Nueva York / New York, 2011. Fotografía / Photograph, 29,7 x 21 cm



MAÍLLO: ATRAPADO POR EL OFICIO DE LA PINTURA

VIRGINIA TORRENTE

Maílló trabaja en una cierta diversidad de estilos y motivos sin miedo a lo grotesco, la imitación o incluso la copia. Fuera los prejuicios. Polifacético hasta decir basta. Pero siempre dentro de los cánones de la pintura. Interrupción, fragmentación y repetición son principios elementales que el artista utiliza, trasladados al modo de pintar, que conforman y originan una estética polimorfa intencionadamente buscada.

«Todo arte siempre tuvo que ver con la embriaguez, no con la borrachera», escribe Agustín Valle.

La experiencia de todo lo conocido lleva a Maílló a un cortocircuito de ideas que se funden de manera explosiva en un nuevo concepto que evita cualquier prejuicio, cual-

quier coherencia aparente a primera vista. La sobreexposición al conocimiento pictórico genera en su manera de trabajar una nueva experiencia, amalgama de muchas otras.

El proceso de trabajo es individual, pero el resultado es combativo a modo de guerrilla, ligado a un modo de vida comprometido, como lo era para los pintores en otros tiempos ya lejanos. Maílló convive con la pintura de manera visceral. Hoy día esto no está bien visto, como si fuera un modo de proceder antiguo. Su experiencia se basa en una tradición perdida: la de ser pintor porque el cuerpo se lo pide. El propio Maílló nos habla de una «manera de entender el arte y la vida», por este orden, sin vergüenza de mezclar ambas cosas.



Archivo Maílló. Madrid / Maílló Archive



Vistas del estudio de Maílló en Getafe / Views from Maílló's studio in Getafe. Madrid, 2011

MAÍLLO: TRAPPED BY THE CRAFT OF PAINTING

Maillo's work shows a certain diversity of styles and motives without fear of the grotesque, imitation or even copying. No room for prejudices. Multifaceted to the limit. Yet always within the yardsticks of painting. Interruption, fragmentation and repetition are the basic premises that the artist uses and transfers to his way of painting, which make up and are the roots of intentionally sought polymorphic aesthetics.

"All art was always about inebriation, not about drunkenness", wrote Agustin Valle.

Experiencing everything known led Maillo to a short-circuiting of ideas that explosively fused into a new concept that avoids any prejudice, any apparent coherence at first glance. Overexposure to artistic knowledge generates a new experience in his way of working, which is an amalgam of many others.

The work process is individual, but the result is combative in the way of a guerrilla fighter, linked to a committed way of life, as was the case of painters in the distant past. Maillo coexists with painting viscerally. That is not considered to be a good thing nowadays, as if it were an old-fashioned way of tackling things. His experience is based on a lost tradition: that of being a painter because it is a physical necessity. Maillo himself talks about a "way of understanding art and life", in that order and is not embarrassed to mix both things.

Crosses, dots, springs, spirals, stripes and doodles are the base of his latest work. Compared to the simple appearance, they are elaborate works in depth and the artist tells us that their inspiration includes the great artist Picabia. *Call it Anything*, the title of the whole series, leaves the way open for a free interpretation, but these paintings are not as generic as they may appear. These are portraits

with references to Antiquity, primitive schematic paintings, and the signs and symbols of early Christianity, along with the funeral masks and the frescos of Pompeii. A certain anarchical mythology is arranged on the canvas in the artist's own way.

Maillo is not frightened of formats, as he works with total freedom from the smallest to the largest, with elements being lavished on the painting with no chinks. He is not interested in separations between painting and drawing. The gestural sign of the drawing is repeated, filling the canvas and thus creating a painting, but we can turn this around and say that his painting consists of drawn graphical signs, which is also true. Graphical signs that range from a simple spiral that is repeated, cleft firmly in the fresh paint that splatters many of the works, along with anthropomorphic symbols from primitive cultures, including totemic animals from the Nazca civilization, among others. Contemporary and primitive graffiti are mixed in a gibberish that the artist perfectly understands. All those apparently chaotic elements in some of the paintings are in a very clear order to the artist, who driven by inspiration generally works quickly and nearly automatically, but who also leaves a work to one side to then go back to it and finish it later.

Between the spontaneous and the deliberately prepared, Maillo produces working drawings that, highly surprisingly, capture in black ink paintings that have been previously worked in detail in school notebooks with graph paper, which help him to then transfer the drawings in scale to the large format.

Maillo calls on elegance among the thousands of references that I see as clues to decipher his works, when his paintings seem at first glance to be a type of deliberately intentional bad taste.

"The discoveries of other artists are there to use, to be seized freely". This is how Maillo declares his intentions and there is something of the pirate about it. But we should not wrongly

interpret this quote. The artist then goes on to tell us that he likes technique, an annoying issue that is taboo to most painters nowadays. And Maillo refers to the great masters of the tradition and their use of colour, varnish, the proportions, etc. Between not knowing and knowing, studying is one option for us. Stupidity and ignorance is also another one. Error as a good guess, as Derrida explains: "Any work runs the risk of failure, and it is nothing unless it takes that risk".

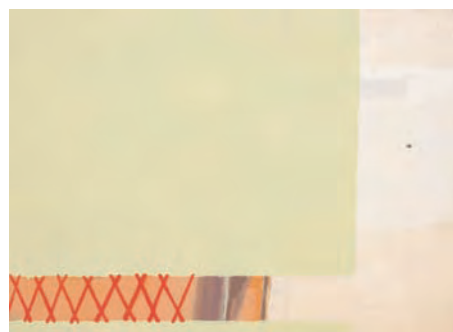
Maillo believes that research keeps him alive. His ears and eyes are open wide to progress in painting, which he takes on board, freely seizing what he likes, snooping around and finding out more about what strikes him, based on a criterion that has no logical definition: Velázquez and Picabia, and why not together? Knowledge can be fragmented and chaotic, interested and with a logic of order or harmony. Thus, there are other very divergent references, such as certain aesthetics of the 1980s, the use of bright and jarring colours and a symbology and schematism reminiscent of graffiti, while Maillo is twenty-five years old and the Spanish and international painting at that key moment, is still too close to have come under his gaze. And if we were to speak of Zush or Kenny Scharf? I do not think he knows who they are. And if we refer to colour ranges and contrasts, he is interested in both of them to the same extent. Maillo is not worried about being contemporary, and even less about being modern. He is fascinated with the whole of the history of art – and yet again we have to reiterate, without prejudices –, because he is trapped by the craft of painting. From the Neolithic to what his peers are doing. From Caravaggio to Twombly and Tàpies. And I also believe that we should mention Artaud and Dubuffet, and the artist would not be offended. The canvas is a battlefield, a military plan where the action strategies to be carried out are carefully painted. Reinventing painting after reviewing its whole history, jumping



Maillo. *Pieza 11 Serie 0.9095 m², 2009*
Óleo sobre lienzo / Oil on canvas, 24 x 35 cm



Maillo. *Pieza 4 Serie 0.9095 m², 2009*
Óleo sobre lienzo / Oil on canvas, 24 x 33 cm



Maillo. *Pieza 8 Serie 0.9095 m², 2009*
Óleo sobre lienzo / Oil on canvas, 24 x 33 cm



Maillo. *Primitive Thunder, 2009*. Óleo sobre tabla / Oil on board, 110 x 80 cm



Maílllo. *Cruda*, 2011. Óleo sobre lienzo / Oil on canvas, 200 x 162 cm



Maílllo. *Bitches Brew*, 2009. Óleo sobre lienzo / Oil on canvas, 73 x 60 cm



Maílllo. *Badbadbad*, 2009. Óleo sobre tabla / Oil on board, 73 x 73 cm

Cruces, puntos, muelles, espirales, rayas y garabatos son la base de sus últimos trabajos. Frente a la apariencia sencilla, son obras elaboradas a fondo, que el artista nos indica tienen que ver, entre otras cosas, con el maestro Picabia. *Call it Anything* —llámalo cualquier cosa—, el título de toda esta serie, deja abierta la puerta para una libre interpretación, pero estas pinturas no son tan genéricas como puedan parecer. Nos encontramos con unos retratos que tienen referencias de la Antigüedad, las pinturas esquemáticas primitivas y los signos y símbolos de la primera cristiandad, junto con las máscaras funerarias y los frescos de Pompeya. Una cierta mitología de carácter anárquico se ordena en el lienzo a su manera.

Maílllo no tiene miedo a los formatos, desde los más pequeños a los gigantes son utilizados con total libertad, colmado el cuadro de elementos sin dejar resquicios. No le interesan las separaciones entre pintura y dibujo, el signo gestual del dibujo se repite llenando el lienzo y creando así una pintura, pero podemos darle la vuelta a esto y decir que su pintura está compuesta de grafismos dibujados, lo cual también es cierto. Grafismos que van de una simple espiral que se repite, hendidos en la pintura fresca con punzón que salpican muchas de las obras, así como símbolos antropomórficos que provienen de las culturas primitivas,

incluidos animales totémicos de la civilización Nazca, entre otros. En un galimatías que tiene un perfecto orden y sentido para el artista, se mezcla el *graffiti* contemporáneo con el primitivo. Todos esos elementos aparentemente desordenados en algunas de las piezas conforman un orden muy claro para el artista, que en general trabaja de manera rápida y casi automática llevado por la inspiración, pero que a veces también deja reposar la obra para retomarla después y acabarla en otro momento.

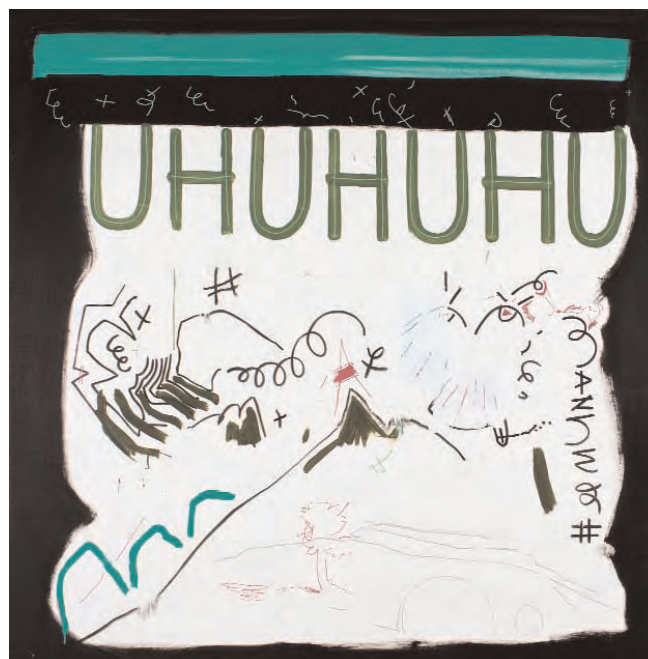
Entre lo espontáneo y lo deliberadamente elaborado, Maílllo enseña unos dibujos de trabajo que, para gran sorpresa, muestran en tinta negra algunos cuadros trabajados previamente al detalle en unos cuadernos escolares de retícula cuadrada, que le ayudan a llevar luego la escala al formato grande.

Maílllo apela a la elegancia entre los miles de referencias que me hace llegar a modo de pistas para descifrar sus obras, cuando lo que a primera vista nos parece percibir en sus cuadros es una especie de feísmo deliberadamente intencionado.

«Los descubrimientos de otros artistas están ahí para usarlos, para tomarlos libremente.» Esta es la declaración de intenciones de Maílllo, con cierto carácter pirata. Pero no malinterpretemos esta cita. Lo siguiente que nos cuenta el artista es cuánto le interesa la técnica, temática molesta sobre



Maillo. *Minotaura*, 2011. Acrílico sobre lienzo / Acrylic on canvas, 200 x 230 cm



Maillo. *Uhuhuhu*, 2011. Acrílico sobre lienzo / Acrylic on canvas, 200 x 200 cm

from one period to another at whim, not following an ordered and chronological course.

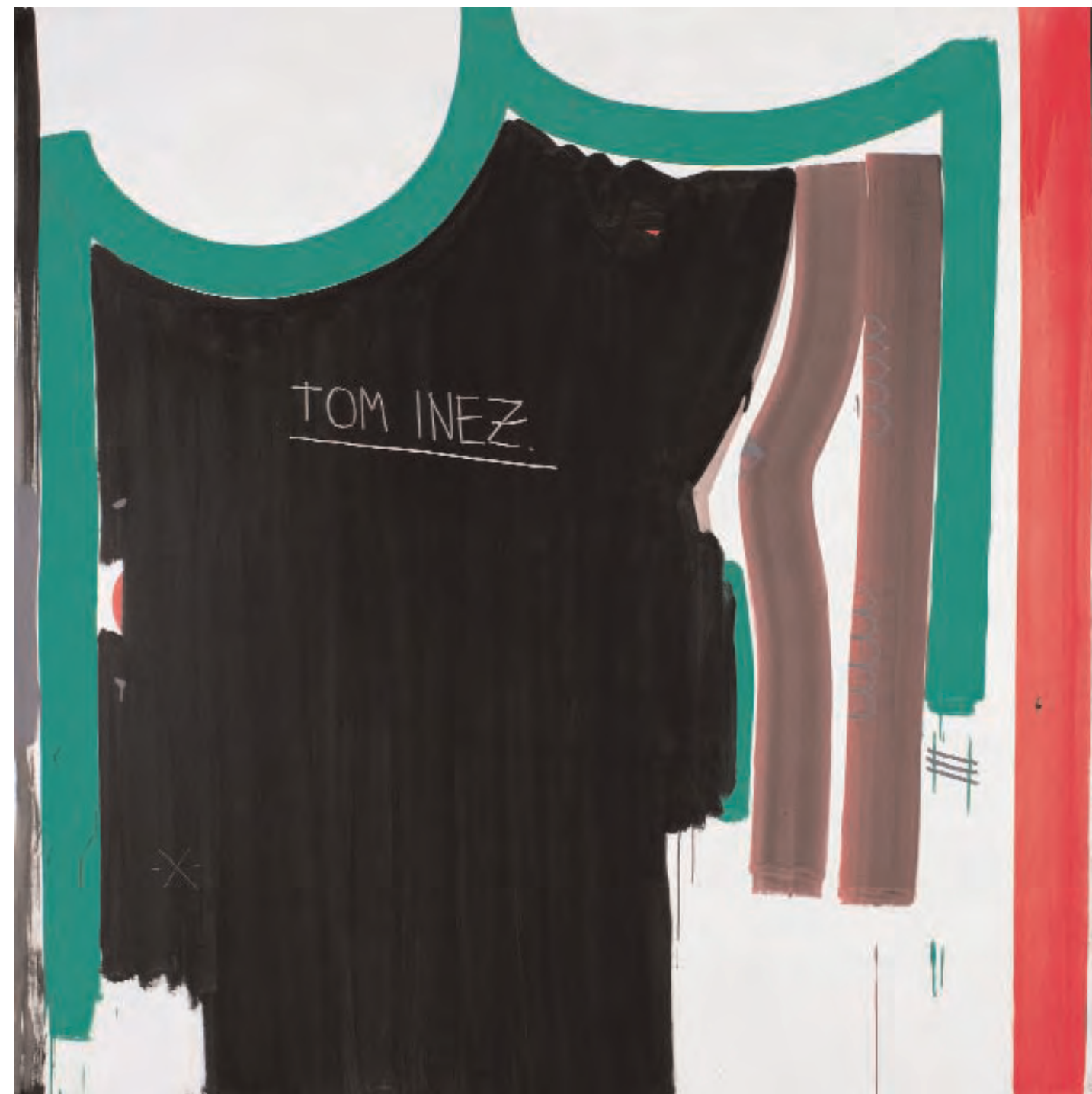
In an extensive series of portraits, we wonder if they contain something inherent to the artist, in the same way that Bacon produced his portraits and where he was basically painting his own devils, and then therefore there is something of the self-portrait. Maillo, without being particularly mythomaniac, is interested in the lives of certain artists, not just ones in the plastic arts, but also of musicians, writers, directors and film actors – there is no point to quote a string of names. Anybody who interests him joins the club and is welcome. Those portraits, many of which are produced using elementary graphic signs and some others that are nearly figurative, mix the abstract with the symbology in a wild manner. Maillo speaks of his interest in the classical portrait and we can see various classifications of the subject in his work: Bacon-portrait, in a tormented manner; Gilda sisters-portrait, more like a caricature in appearance than anything else; schematic-portrait, consisting of just a few graphic signs; nearly figurative portrait, inspired by a magazine photography; landscape-portrait, where there is no face or body, but rather a name written between painted mountains... And the self-portrait, as Maillo also paints the artist in action, in his studio or in a field of stars and constellations that surround him when he is working, inspired (but note only theoretically) by Miró, in the sense of total innocence as the driving force of the painting. As the portrait represents the flesh and

identity of the person being painted, the real and the fiction. Expressionism and abstraction are once again together.

When I am with the artist in his studio, it is fascinating to ask him about the meaning of some symbols in the painting or the whole work, or what inspired him to get started, as the answers are usually quite different from what one might think. There are also hidden graphic signs that are repeated and which he does not wish to reveal, as they are private. We can find a Gordillo flow in the painting of Maillo, where the flow from the eye to the brain and from it to the hand executing the route and the layout is rapid. The beat has a rhythm that emerges from somewhere and the neuronal nature of the way of working is transmitted to the work in a non artificial way and from the canvas to the viewer. Fantasy and reality.

And thus, we can imagine Maillo alone in his workshop, in front of a blank canvas, before he starts on it, feverishly enjoying the desire to begin to paint. In the end, the spontaneous and fresh happiness of painting is what matters and which never means irresponsible.

We will end with this quote from Marcel Duchamp that Juan José Maillo was kind enough to give us: "Contrary to popular opinion, the viewers not the painters make the paintings". And I will add a further one from Ferrán García Sevilla which I hope he will not dislike: "Painting as naturally as breathing, at point-blank range, without thinking about words, without interferences or fears, only feeling energy surge in and out".



Maillo. *Tom Inez*, 2011. Acrílico sobre lienzo / Acrylic on canvas, 200 x 180 cm



Maílló. *Desarreglo*, 2011. Óleo sobre lienzo / Oil on canvas, 180 x 160 cm



Maílló. *El pintor y su misterio bajo el cielo*, 2011. Óleo sobre lienzo / Oil on canvas, 200 x 200 cm



Maílló. *San Nada*, 2011. Óleo sobre lienzo / Oil on canvas, 200 x 200 cm

la que hoy día apenas ningún pintor se pronuncia. Y Maílló menciona a los grandes maestros de la tradición y su uso del color, el barniz, las proporciones, etc. Entre el no saber y el conocer, está en nuestra mano el estudiar. La estupidez y la ignorancia es también otra opción. El error como acierto, al modo que explica Derrida: «Toda obra corre el riesgo de fracasar, y no es nada si no corre ese riesgo».

A Maílló, la investigación le mantiene vivo, ojos y orejas bien abiertos para ir avanzando en la pintura, a su manera, cogiendo con libertad de donde le gusta, curioseando e informándose de lo que le llama la atención, con un criterio sin definición lógica: Velázquez y Picabia, ¿y por qué no juntos? El conocimiento puede ser fragmentario y desordenado, interesado y sin una lógica de orden o concierto. Tanto es así que podemos encontrar otras referencias tan divergentes como una cierta estética de los ochenta, en el uso de colores chillones y contrastados y en un esquematismo y simbología cercanos al *graffiti*, cuando Maílló tiene veinticinco años y la pintura de ese gran momento, tanto española como internacional, le queda todavía demasiado cerca como para haberla revisado. ¿Y si le hablamos de Zush, o de Kenny Scharf? Creo que

no los conoce. Y si hablamos de gamas y de contrastes de color, ambos le interesan por igual. A Maílló no le preocupa ser contemporáneo, y menos moderno, le fascina la totalidad de la historia del arte —otra vez más, tenemos que insistir, sin prejuicios—, porque lo que le tiene atrapado es el oficio de la pintura. Desde el Neolítico hasta lo que hacen sus colegas. De Caravaggio a Twombly y Tàpies. Y también creo que debemos mencionar a Artaud y Dubuffet, y el artista no se ofenderá. El lienzo es un campo de batalla, un plano militar donde pintar las estrategias de acción a llevar a cabo, cuidadosamente. Reinventar la pintura tras repasar toda su historia, saltando de un periodo a otro según interese, no a través de un recorrido ordenado y cronológico.

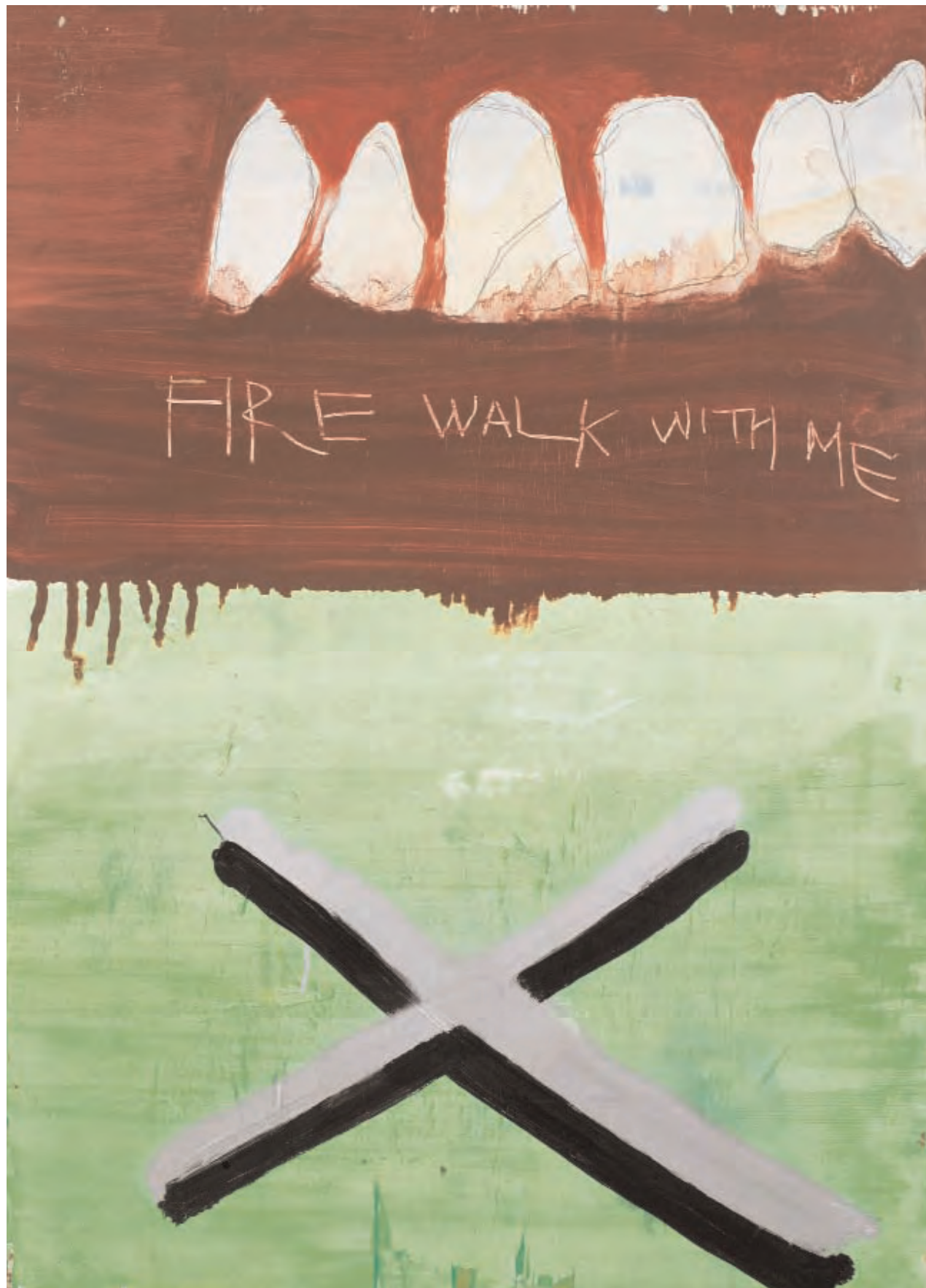
En una extensa serie de retratos, nos preguntamos si albergan algo propio del artista, al modo en que Bacon retrataba y en el fondo estaba pintando sus demonios internos, luego algo de autorretrato hay. A Maílló, sin ser especialmente mitómano, le interesan las vidas de ciertos artistas, no solo plásticos, sino también músicos, escritores, directores y actores de cine... —no viene a cuento mencionar una retahíla de nombres—. El que le interesa entra en el club y bienvenido sea. Entre estos retratos, muchos de ellos realizados a



Maillo. *Hierofania*, 2010. Acrílico sobre lienzo / Acrylic on canvas, 200 x 200 cm



Maillo. *Misterio, regalo y entrega*, 2011. Óleo sobre lienzo / Oil on canvas, 250 x 200 cm



Maílló. *All Fire Walk's*, 2010. Óleo sobre lienzo / Oil on canvas, 116 x 73 cm

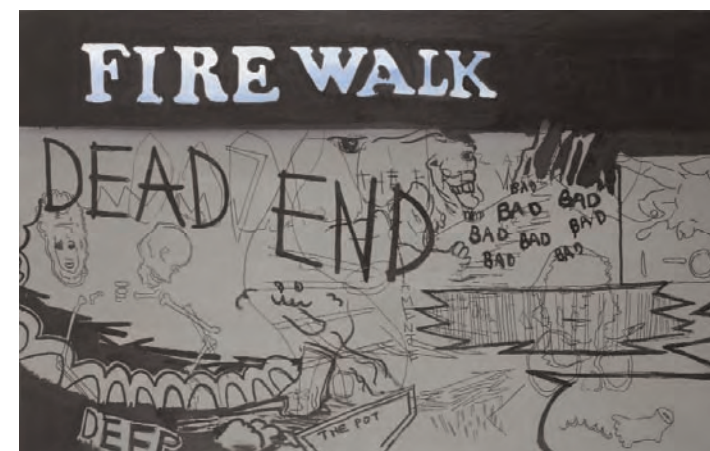
partir de grafismos elementales y algunos otros casi figurativos, se mezcla lo abstracto con la simbología de una manera salvaje. Maílló habla de su interés por el retrato clásico, y acabamos viendo varias clasificaciones del tema en su obra: retrato-Bacon, a la manera atormentada; retrato-hermanas Gilda, más caricaturesco en apariencia que otra cosa; retrato-esquemático, conformado apenas con grafismos elementales; retrato-casi figurativo, inspirado en una fotografía de revista; retrato-paisaje, donde ya no encontramos una cara ni un cuerpo, sino un nombre escrito entre montañas pintadas... Y el autorretrato, porque Maílló también pinta al artista en acción, en su estudio, o en un campo de estrellas y constelaciones que le rodean a la hora de trabajar, en una inspiración (ojo, solo teórica) de carácter miro-niano, en el sentido de la inocencia total como motor de la pintura. Porque el retrato representa la carne y la identidad del retratado, lo real y la ficción. Otra vez, juntos, el expresionismo y la abstracción.

Con el artista en su estudio, resulta fascinante preguntarle por el significado de algunos símbolos en el cuadro o de la pintura entera, o cuál ha sido el punto de inspiración para arrancar, porque las respuestas

suelen estar bien alejadas de lo que uno pueda pensar. También hay grafismos ocultos que se repiten y que no quiere desvelar, dado que son de carácter privado. En la pintura de Maílló podemos encontrar un fluir gordillesco, donde del ojo al cerebro y de este a la mano ejecutora el recorrido y el trazado son rápidos. La pulsión tiene un ritmo que nace en algún sitio, y el carácter neuronal de la manera de trabajar se transmite a la obra de forma no artificiosa y del lienzo al espectador. Fantasía y realidad.

Y así, podemos imaginar a Maílló solo en su taller, frente al lienzo en blanco, antes de mancharlo, disfrutando, enfebrecido, ante el deseo de comenzar a pintar. Al final, la felicidad de pintar es lo que cuenta, de manera espontánea y fresca, lo que no quiere decir nunca de manera irresponsable.

Cerramos con esta cita de Marcel Duchamp que Maílló tiene a bien proporcionarnos: «Contra toda opinión, no son los pintores sino los espectadores quienes hacen los cuadros». Y añadido una más de Ferrán García Sevilla que espero no le disguste: «Pintar como se respira, a bocajarro, sin pensar en las palabras, sin interferencias ni temores, solo sintiendo la entrada y salida de energía».



Maílló. *All Fire Walk's*, 2010. Óleo sobre lienzo / Oil on canvas, 73 x 116 cm



Maílló. *Sketches of Spain*, 2009. Óleo sobre tabla / Oil on board, 65 x 100 cm

CONVERSACIONES

Virginia Torrente y Juan Ugalde visitan los estudios de los artistas



© Juan Ugalde, 2011

MARTES 5 DE SEPTIEMBRE. CINCO DE LA TARDE. Quedamos en el estudio del diseñador Andrés Mengs los artistas Miren Doiz, Fernando García, Juan José Maíllo y los autores de estas entrevistas. El tema principal de la reunión es la entrega por parte de los artistas de todo aquel material ilustrativo y documental que quieran aportar para el catálogo de la exposición. Todos nos conocemos de antes menos Maíllo, que por primera vez es presentado a sus colegas de exposición y a Mengs.

La reunión resulta de lo más productiva. Cada uno ha traído lo que ha considerado, y es interesante ver cómo cada artista se refleja en el material que aporta: Miren Doiz viene con esquemas de algunas de sus instalaciones ya presentadas tiempo atrás y un boceto de lo que tiene planteado realizar en la sala del MUICO, junto con gran cantidad de fotos suyas y de la familia, desde pequeña al momento actual. Maíllo trae un puñado de imágenes que son referencias a sus obras, cosas que le interesan, de lo más dispares. Su vida de pintor dividida entre el estudio de Getafe y el de Jarandilla de la Vera se puede recorrer a través de folletos, fotos y recortes de prensa que ha ido guardando con el paso del tiempo. García trae todo en digital, perfectamente ordenado, material que se compone de fotos de trabajo, fotografías hechas

por él de lugares emblemáticos y trabajos anteriores que parecen apuntar por dónde va a ir su presentación en el MUICO.

Así como Doiz nos explica su pieza principal para la exposición y Maíllo se ha pasado el verano pintando intensamente para la misma, García mantiene el misterio —y lo mantendrá— hasta el momento de trabajar en salas. No suelta prenda.

Pasamos a hablar de esto y de lo otro hasta la llegada del fotógrafo Pedro Albornoz, que es presentado a los artistas y cierra citas con cada uno de ellos para ir a sus estudios a fotografiar todo lo necesario, tanto obra como posibles imágenes del taller de cada uno.

Tenemos el plan de sentarnos a grabar una primera conversación con los tres, pero decidimos sobre la marcha que no es el día adecuado y quedamos en concertar una próxima cita la semana que viene, que transcurrirá a lo largo de un mismo día con cada uno de ellos, de manera individual, en vista de la dificultad —tan española— de evitar hablar todos a la vez y que la grabación se convierta en un caos imposible de editar con sentido.

Entre medias de visitas y citas con ellos para hablar de su obra y conocerla mejor, les

hemos mandado un cuestionario, con el ruego de que lo contesten. No es el plato favorito de los artistas, que ahora temen la consabida «entrevista». Explico que no queremos entrevistarlos, sino simplemente tener unas charlas con ellos que sirvan para acercar su obra a la gente interesada en la publicación que acompaña a la exposición, y que el cuestionario, del que también utilizaremos algunas respuestas salpicadas por la revista, sirve, de alguna manera, a ese mismo fin.

MARTES 13 DE SEPTIEMBRE. Nos hemos organizado con los artistas para hacer una ronda de visitas y plantear las charlas con ellos a lo largo del día. Ugalde y Torrente quedamos en Atocha para coger el tren de cercanías hasta Getafe, donde tiene Maíllo su estudio, como primera parada. El comisario y el artista acaban de cerrar la selección de obra, y hacen algunas fotos «de estudio». Anoto algunas frases que se dicen antes de encender la grabadora: «Pinto por llevar la contraria», dice Maíllo. El pintor explica cómo, de los dos estudios que tiene, el de Getafe funciona más a modo de laboratorio, de lugar de experimentación, y el de Jarandilla de la Vera es más, como él lo llama, «el lugar del directo», donde todo tiene que ir ya ensayado y no puede fallar, especialmente en el formato de lienzos grandes.



Miren Doiz. Fotos de mi infancia, en Francia con dos años; de abeja Maya, mi disfraz favorito; en Nochevieja con la familia; con Xabi, peleando por la colchoneta... y ya, más creditada, en Venecia... / Photos from my childhood, two years old in France; of Maya-the-Bee, my favourite fancy dress costume; on New Year's Eve with my family; with Xabi, fighting for the lilo and then, slightly older, in Venice...

CONVERSATIONS

Virginia Torrente and Juan Ugalde visit the artists' studios

Tuesday 5 September. Five o'clock in the afternoon. The artists Miren Doiz, Fernando García, Juan José Maílló and the people conducting these interviews met up in the studio of Andrés Mengs, the designer. The main reason for the meeting is for the artists to hand over all the documents and illustrations to be included in the exhibition catalogue. We had all met before except for Maílló, who was introduced to his fellow artists in the exhibition and to Mengs.

The meeting was highly productive. Each of the artists had brought along what they deemed appropriate and it was interesting to see how each artist was reflected in their material: Miren Doiz brought designs of some of her past installations and sketches of what she planned to put on at MUICO, along with many photos of herself and her family, from when she was small to the present. Maílló brought a handful of images referring to his works and a truly wide variety of things that interest him. His life as a painter divided between the Getafe studio and the one in Jarandilla de la Vera can be seen through the brochures, photos and press cuttings that he has built up over time. García brought everything in digital format, perfectly organised, material that consisted of work photos, photographs taken by him in iconic places and previous works that all seemed to indicate where his presentation would go at MUICO.

In the same way that Doiz described her main piece for the exhibition and Maílló had spent the summer intensely painting for it, García kept his shrouded in mystery – and would do so – until he began to work in situ. He did not give anything away.

We chatted away until Pedro Albornoz, the photographer, arrived. He was introduced to the artists and arranged with each of them to go to

JUAN UGALDE: I would like to start this conversation with an observation: you appear to be very driven. Where does this compulsion come from?
MAÍLLÓ: I don't know. I have been told that many times, but I am very laid back in my normal life, that's true. I am not one of those people where painting saves them, who are so driven that painting relaxes them. It is rather the opposite; I become crazy when I am painting.



Reproducción del dibujo de Picasso *Profil droit d'homme* (1892) conservada por Maílló / / Reproduction of the drawing "Profil droit d'homme" (1892) by Picasso in the possession of Maílló

their studios to take the necessary photographs of their work and of possible shots of each of their workshops.

We had planned to sit down and record a preliminary conversation with the artists, but we decided then that it was not the right moment and we agreed to arrange another meeting the following week. This would involve meeting up with each of them individually in a single day, given the – so typically Spanish – difficulty to stop them talking all at once and which would have meant that recording was so chaotic that it would be impossible to edit in a meaningful way.

With our sights set on visiting them to talk about their work and getting to know it better, we had sent them a questionnaire and had asked them nicely to answer it. Artists tend to be wary about questionnaires and they were then worried about what they saw as an "interview". I explained that we did not want to interview them, but just to chat with them to help us bring their work to the people that bought the exhibition catalogue, and that the questionnaire, where we would also scatter some of their answers through the publication, would be used for that same purpose.

Tuesday 13 September. We had arranged with the artists to visit and chat with them one by one throughout the day. Ugalde and Torrente met at Atocha station to catch the suburban train to Getafe, where Maílló has his studio, as the first stop. The curator and artist finalised the selection of the work and took some "studio" photos. I jotted down some of their phrases before switching on the recorder: "I paint to be contradictory," claimed Maílló. Maílló explained how, when it comes to having two studios, he uses his studio in Getafe more as a laboratory, as a place for experimentation, while the Jarandilla de la Vera one is more, as he put it, "the place of the direct", where he tests everything and there is no room for failure, particularly in the large canvas format.

JU: And why do you think that is, what do you achieve with that attitude?

M: It makes me make many errors, a load of errors, but then it really helps me. I keep the errors and that type of fault that comes from working so quickly, with so many ideas, of wanting to tackle everything, forms part of the art itself. (*Noise in the room from the side.*)

VIRGINIA TORRENTE: A painting has fallen down! (*laughter*). That really proves that we are in an artist's studio. (*Maílló gets up to see what has happened.*)

VT: The landscape has fallen down!

JU: It was stunning! (*More laughter. That is one painting that is not going to the exhibition.*)

VT: I have brought some quotes with me, they are all by painters, well, some of them are by artists who are not painters. About this topic that Ugalde has just brought up, I like that quote by Richard Serra: "My strength comes from anxiety". What anxiety does the artist have? How can that anxiety be focused on the art?

M: I have a stomach problem and my painting comes from my gut, I do not rationalise much with my head. I paint more from my gut than from my hand or head, and I do not know if that is good or bad.

JU: Your painting is very physical, isn't it?

M: Yes, very physiological.



Dibujo de la serie *Conversaciones con Rafael*
Drawing from the "Conversaciones con Rafael" series, 2006
Tinta sobre papel / Ink on paper, 21 x 29,7 cm

VT: Very visceral?

M: Very, very visceral, I have always worked in this way, everyone has a way of working.

JU: But you really make it look more like exercise! (*laughter*).

M: When it comes to working? Yes, I drink a lot of Aquarius (*laughter*).

JU: You breathe deeply after painting (*laughter*).

VT: There was an interview with Schnabel and Galindo in the newspaper today, as they open tonight in Madrid and Schnabel said: "If I didn't paint, I would be in jail".

M: I have the energy within me and I release it

JUAN UGALDE: Quería comenzar esta charla con una observación: yo te veo muy compulsivo, ¿de dónde viene esta compulsión?

MAÍLLÓ: No lo sé, me lo han comentado un montón de veces, pero en mi vida normal soy tranquilo, la verdad. Yo no soy de esos que les salva el pintar, que estando compulsivos se relajan pintando. Es un poco incluso lo contrario: yo me vuelvo como loco pintando.

JU: Y eso ¿por qué crees que es, qué te lleva a esa actitud?

M: Eso me lleva a cometer muchos errores, mogollón de errores, pero luego en verdad me ayuda. Mantengo los errores y forman parte de la cuestión pictórica, ese tipo de fallo que viene de trabajar tan rápido, con tantas ideas, de querer abarcar tanto.

(*Ruido en la habitación de al lado.*)

VIRGINIA TORRENTE: ¡Uy, se ha caído un cuadro! (*risas*). Confirmamos que estamos en el estudio del artista.

(*Se levanta Maílló para ver lo que sucede.*)

VT: El paisaje ha caído!

JU: ¡Era tan bonito! (*Más risas. Es un cuadro que no va a ir a la expo.*)

VT: Yo traigo unas cuantas citas, todas son de pintores —bueno, también hay alguna de algún artista que no es pintor—. Sobre este tema que te acaba de lanzar Ugalde, me gusta esta cita de Richard Serra: «Mi fuerza procede de la ansiedad». ¿Qué ansiedad es esa del artista? ¿Cómo se enfoca esa ansiedad en lo artístico?

M: Yo tengo un problema de estómago, y mi pintura es muy de estómago, no la racionalizo mucho con la cabeza. Pinto más desde el estómago que desde la mano o la cabeza, y no sé si eso es bueno o malo.

JU: Tu pintura es muy física, ¿no?

M: Sí, muy fisiológica.

VT: ¿Muy visceral?

M: Sí, muy visceral, siempre he trabajado así, cada uno tenemos un modo de trabajar.

JU: ¿Pero tú le das a eso un aspecto como muy deportivo? (*risas*).

M: ¿A la hora de trabajar? Sí, sí, bebo mucho Aquarius (*risas*).

JU: Respiras después de pintar (*risas*).

VT: Hoy viene en el periódico una entrevista entre Schnabel y Galindo, porque inauguran esta noche en Madrid precisamente, y Schnabel dice: «si yo no pintara, estaría en la cárcel».

M: Yo tengo la energía dentro de mí y la suelto pintando, y si no, tendría que estar haciendo deporte o algo así. Yo creo bastante en la astrología y en la carta astral, y estuve

unos años bastante enganchado con el tema —he leído libros y tengo un amigo que sabe mucho, conoce a algún astrólogo famoso— y la carta astral me la tomé muy a pecho.

JU: ¿Pero eso es un *hobby*?

VT: ¿Lo de la carta astral fue antes de empezar a pintar o cuando ya eras pintor?

M: Eso no tiene importancia, eso es para toda la vida, es como tu perfil. Explica cosas de ti, habla mucho de lo físico. Tengo a Aries en Marte, que es lo deportivo, la energía de lo físico. Tengo la pulsión de Aquiles en Marte, que significa la guerra, la lucha.

JU: Pero eso coincide con los raperos americanos, ¿no? Ese tipo de energía, de planteamiento.

VT: El *flow*...

JU: Ese punto va más por lo físico que por lo mental.

M: Para mí eso es la cultura en realidad: crear, darse a conocer, la creatividad es una pulsión.

JU: Y el tema de los estilos, ¿cómo lo enfocas? En tu trabajo hay muchísimos estilos mezclados, superpuestos.

M: Bueno, yo considero que «me estoy haciendo» todavía, y no tengo la distancia como para verlo. Toco varios estilos y no sé si eso es bueno o es malo pero cuando estoy con un cuadro, como no me pongo límites a la hora de expresar lo que necesito, me da igual usar un lenguaje, o un estilo, u otro. No tengo en la cabeza que quiero pintar con un estilo determinado, quiero que sean pinturas de Maílló, y ya.

JU: Y en la cabeza ¿qué más tienes? ¿En qué centras tu atención a la hora de pintar?



Diario deportivo con error de imprenta. Archivo Maílló
Sports diary with printing error. Maílló Archive



Material de trabajo / Work material. Archivo Maílló / Maílló Archive

M: Tengo como una especie de mantras, tipo el *Fire walk with me* (*título de una serie larga de pinturas de formato mediano del artista*). Hay cosas que me están dando vueltas, una imagen que es como una cosa abstracta, una especie de texto más que una imagen, o más bien una especie de sonido, una pulsión que se repite, y eso se traslada a los colores... No sé cómo explicarlo bien... no voy cuadro a cuadro, no voy con la imagen del cuadro.

JU: No tienes un boceto visual.

M: A veces son palabras, otras ritmos... (*Maílló nos enseña una serie de retratos*). Esas caras son como ruidos, respiraciones.

JU: ¿Has hecho algo en digital alguna vez? ¿Has hecho pruebas?

M: Sí, he hecho cosas.

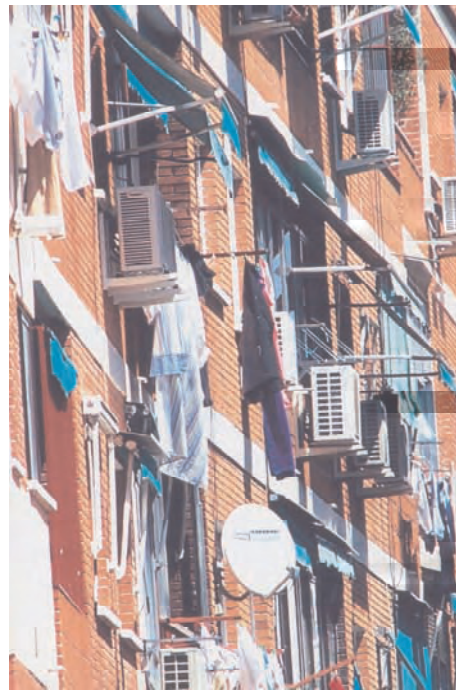
JU: Cuéntame un poco el proceso.

M: Tengo cosas ahí —si quieres luego te enseño, aunque son como muy íntimas—, pero me cansa mucho lo digital, no me fluye igual que el pincel. Al final el pincel es lo que mejor me va, es una cosa muy rítmica. No es como el ordenador, los archivos... No entiendo tanto de informática y no me apetece ponerme; demasiado tengo con estudiar pintura, me interesa más la clásica. Velázquez.

VT: Te interesa más la técnica clásica pictórica que la digital.

JU: ¿Qué época es la que te interesa?

M: Velázquez el que más, pero como no dejó nada escrito... Me interesan mucho los tratados de Leonardo da Vinci, me gustaría poder leer un tratado escrito por Velázquez, qué tonos daba para el fondo, qué colores



Getafe. Archivo Maillo / Maillo Archive

painting, and, if that wasn't the case, I would have to do loads of sport or something similar. I do rather believe in astrology and in the astral chart, and I was rather hooked on the subject for some years – I read books and I have a friend who knows a lot, who knows a famous astrologer – and I really believed in my astral chart.

JU: But was it a hobby?

VT: And all that about the astral chart was before you started painting or when you were already a painter?

M: That is not important, that is for your whole life, it is like your profile. It explains things about you, it tells you a great deal about the physical. I have Aries in Mars, which is all about sports, the energy of the physical. I have my Achilles heel towards Mars, which means war, fighting.

JU: But that coincides with American rappers, doesn't it? That type of energy, of approach.

VT: The flow...

JU: That point is more about the physical than the mental.

M: I believe that it is culture in reality: creating, disseminating, creativity is a driving force.

JU: And when it comes to styles, how do you go about it? There are a great many mixed, overlapping styles in your work.

M: Well, I consider that "I am still a work in progress" and I am not far enough away to see it. I try out different styles and I do not know if that is good or bad but when I am working on a painting, as I do not set myself limits when expressing what I need, it is the same thing to use one language, or

one style or another. I cannot conceive that I want to paint in a certain style, I want them to be Maillo paintings, and now.

JU: And what other things do you have in your mind? What do you think about when you are painting?

M: I have a sort of mantra, a sort of *Fire walk with me* (title of a long series of medium format paintings by the artist). There are things that go round and round in your head, a image that is like an abstract thing, a sort of text rather than an image, or rather a type of sound, a beat that repeats, and that is reflected in the colours... I do not know to explain it well... I do not go painting by painting, I do not go with the image of the painting.

JU: You do not have a visual sketch.

M: Sometimes they are words, and other times, they are rhythms... (*Maillo shows us a series of portraits*). Those faces are like noise, breathing.

JU: Have you ever worked in digital? Have you tried things out?

M: Yes, I have done some.

JU: Tell me a little about the process.

M: I have some things there – I can show them to you later, if you like, although they are very intimate –, but I find digital very hard going, it does not flow like a brush. In the end, I get on best with a brush, it is a very rhythmical. It is not like a computer, the files... I do not know much about computers and I don't feel like getting down to it; I have too much to do with studying painting, I prefer the classical, Velázquez.

VT: You are more interested in painting classical than digital techniques.



Maillo. Pruebas de color sobre fotografía / Colour tests on photography

JU: Which period are you interested in?

M: Velázquez the most, but he did not leave anything written down... I am really interested in the essays of Leonardo da Vinci, I would like to be able to read an essay written by Velázquez, which shades he used for the background, which colours he chose and how he made them, how he pasted, how he made the smooth coats of paint...

JU: And what connection do you see between your great interest with historical painting and the reality of the world where we live?

M: Well, I see a relation with the counterculture, with defiance. Painting is like a type of craft that is now totally discredited compared to the digital. At the university, there was no lecturer who could teach me.

VT: Do you feel that in your degree they did not teach you theory of art or painting?

M: I asked which pallet Velázquez used, that that should have been written down and...

VT: Well, there are the essays of his master Palomino.

M: Yes, yes but...

VT: I have really been struck by this interest of yours in classical painting, and I cannot imagine many of your classmates on your degree thinking: "Well they did not teach me, but I don't care, I was not really interested". I am struck by this interest that is then not at all clear in your work, it cannot be seen.

M: Well, I think it can be seen. Technique for me is very important, I try to brag about technique, about that I know how to paint, and if a painter notices, then it delights me, I feel proud when I can see that I have technically achieved what I wanted and if I have also expressed what I wanted, I am content. But you do not have to allow technique to take over and you do not have to be obsessed about it.

JU: For example, which of the current artists are you most interested in?

M: Painters?

JU: Artists.

M: Oh, there are many... I really like Juan Uslé, I have always been mad about his work, he is the first contemporary artist that I discovered, when I was fifteen or sixteen years old.

VT: I am going to read you a quote from Juan Uslé, to see what you think: "I would like to paint everything that moves and flows".

M: Well that is rather like the thoughts that I have flowing through my brain and sometimes are recorded there.

VT: But you are referring to something inside you that makes you paint. I take Uslé to be referring to what is outside.

M: Well, I am really interested in reality for my work, apart from the inner drive.

JU: Do you digest and manipulate reality?

M: I am really interested in reality. I capture it, I make landscapes, I am a realist painter sometimes, I have no complex about that, everything is not so abstract.

utilizaba y cómo los hacía, cómo empastaba, cómo hacía las veladuras...

JU: ¿Y qué relación ves entre ese interés tuyo tan fuerte con la pintura histórica y la realidad del mundo en que vivimos?

M: Pues veo una relación con la contracultura, con la rebeldía. La pintura es como una especie de artesanía que ahora está desprestigiada completamente frente a lo digital. En la universidad, no ha habido ningún profesor que me haya enseñado.

VT: ¿Tienes la sensación de que en la carrera no te han enseñado teoría del arte ni de la pintura?

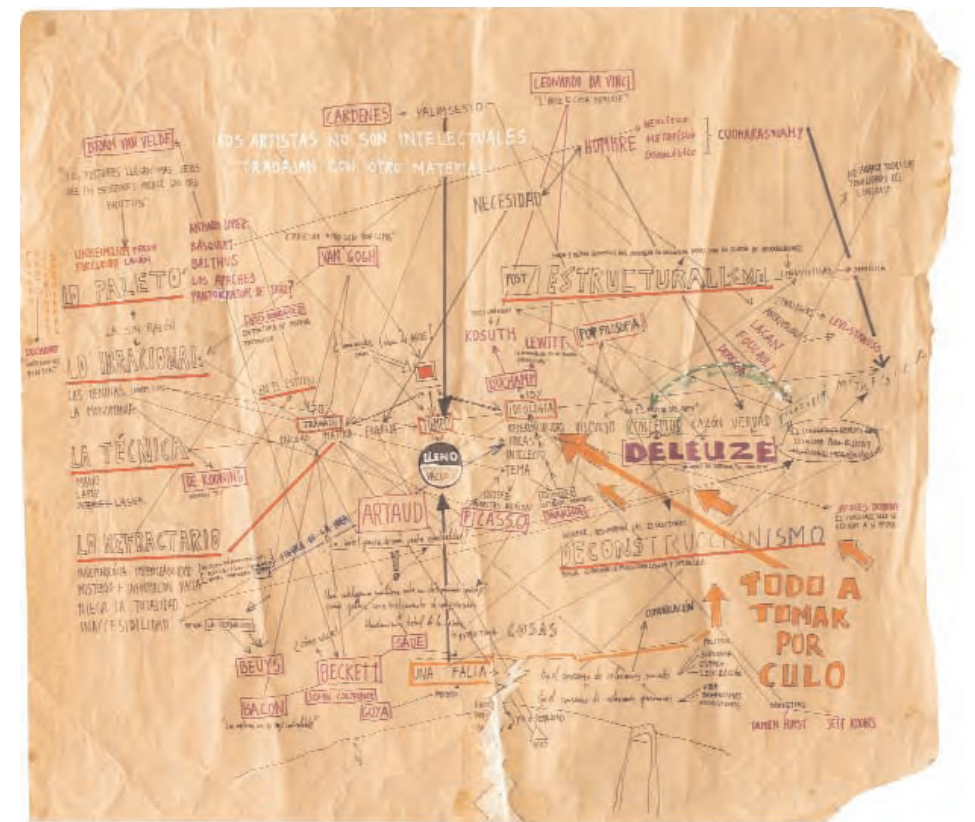
M: Yo preguntaba qué paleta usaba Velázquez, que eso debería estar escrito y...

VT: Bueno, están los tratados de su maestro Palomino.

M: Sí, sí, pero...

VT: Me llama mucho la atención ese interés tuyo por la pintura clásica, y me imagino a muchos compañeros tuyos de carrera pensando: «Pues no me lo han enseñado, pero me da igual, no me interesa tanto». Me llama la atención este interés que luego en tu obra no está nada claro, no se ve.

M: Hombre, yo creo que sí se ve. La técnica para mí es muy importante, yo intento fardar de técnica, de que sé pintar, y si algún pintor me lo aprecia es una cosa que me agrada mogollón, me siento orgulloso cuando veo que he alcanzado técnicamente lo que quería y además he expresado lo que quería, me quedo



Maillo. Mapa conceptual / Conceptual map, 2008. Técnica mixta sobre papel / Mixed technique on paper

contenido. La técnica tampoco te tiene que dominar, no hay que obsesionarse con ella.

JU: A ti por ejemplo, de artistas actuales, ¿cuál te interesa?

M: ¿De pintores?

JU: De artistas.

M: Uf, mogollón... Juan Uslé me gusta mucho, me flipa de siempre, es el primer artista contemporáneo que conocí, con quince o dieciséis años.

VT: Te voy a leer una cita precisamente de Juan Uslé, a ver qué opinas: «Me gustaría pintar todo lo que se desliza y fluye».

M: Pues tiene algo que ver con lo que yo tengo de la resonancia que está fluyendo en mi cabeza y a veces va dejando un registro.

VT: Pero eso que dices es como que hay algo en tu interior que es lo que te hace pintar, yo interpreto que Uslé se refiere a lo que está ahí fuera.

M: Bueno, a mí la realidad me interesa mucho para el trabajo, aparte de la pulsión interior.

JU: La realidad, ¿la digieres, la manipulas?

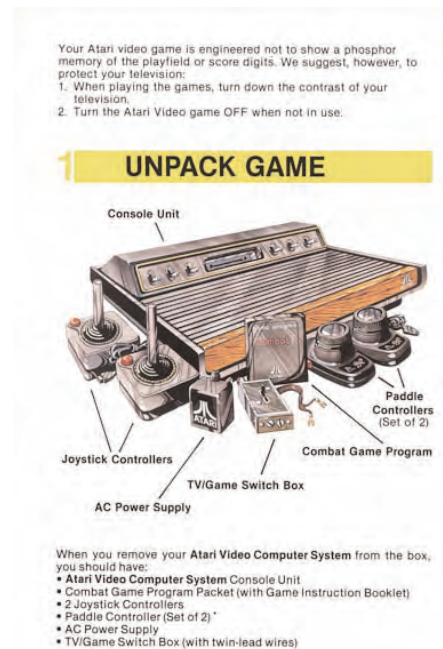
M: Sí, me interesa mucho la realidad, la plasmó, hago paisajes, yo soy un pintor realista a veces, no tengo ningún complejo con eso, no es tan abstracto todo.

VT: Me interesa cuando veo en tu obra cómo coges de aquí y de allá, en tu «estilo Maillo»: geometrías abstractas, la pintura prehistórica, simbologías de las antiguas civilizaciones mesopotámicas, las cosas que te vienen de la música... Veo que no tienes vergüenza de dónde provienen las inspiraciones. Matisse, en este sentido, decía: «evitar influencias de otros pintores es una cobardía y una falta de sinceridad, lo que tienes que hacer es saber dominarlas».

M: Exactamente, tiene toda la razón, saber utilizar el acervo visual de toda la historia de la humanidad y hacerlo suyo.

VT: Porque hay muchos pintores jóvenes con la paranoia de que alguien les diga que lo que hacen «se parece a...», que tienen la casi obligación de ser originales. Yo te veo muy tranquilo en este sentido.

M: ¿Yo, ser original? ¿De qué? ¿Para ser el nuevo cromo del coleccionista, el que le falta en la colección? Intentar ser original fuerza a pintar de una manera que al final te encasilla, acabas haciendo el mismo cuadro. Ser novedoso hoy puede estar bien, pero está todo ya dicho desde hace dos millones de años antes de Cristo. Por lo menos en cuanto a conoci-



VT: I am interested in how your work shows how you take aspects from here and there, in your "Maillo style": abstract geometrics, pre-historical paintings, systems of symbols of the ancient Mesopotamian civilizations, the things that hit you from music... I see that you have no hang ups about where you get your inspiration. Matisse, in this sense, said: "avoiding influences of other painters is cowardly and lack of sincerity, which you have to know how to dominate them".

M: Exactly, he was totally right, knowing how to use the visual heritage of the whole history of humanity and take it onboard.

VT: Because there are many young painters with the paranoia of someone telling them that they "are like" and they feel forced to be original. I do not see that worries you.

M: I, be original? For what? To be the latest item for the collector, the one that is missing in the collection? Trying to be original forces you to paint in a way that in the end pigeonholes you and you end up producing the same painting. Being novel today may be fine, but everything was already said two million years before Christ. At least as far as human knowledge was known, as far as truth was concerned, it was already said and done. We are still tied down to reflecting what industry, politics tells you, and I am not interested in any of that.

VT: But all that is new.

M: Well, I am no good at that.

VT: You are rather a throwback to the past, aren't you, Maillo?

M: Yes, before Christ, perhaps (*laughter*).

VT: Sincerely, there are few 25-year old painters

like you who are interested in history, the past, it is easier to look nearer to home.

M: I look at it, but I am more interested in what happened before and, in the end, it has always been the same. The new things that I am interested in are to see how my peers are painting, what techniques are being used, see their studios, obviously that all interests me. Anything new about music interests me.

JU: So, let's talk about music.

M: Well, there's the group called Odd Future.

JU: Yes, I have kept my eye on them.

M: They are young guys who are twenty or so and they are great. They have incredible taste, I don't know if you have seen the images they work with, the records, the photographs that they come up with...

JU: They're really great.



Miren Doiz. *Ummmm* (propuesta para la exposición *Asado monstruoso* / Proposal for the "Asado monstruoso" exhibition), 2007. Fotografía digital / Digital photograph, 12,5 cm ø

M: Well, that is the beat. When I was asked where it comes from, well those are guys that start making music with influence and with amazing taste. It is like magic, that is creation, it can be something that is in the far beyond.

JU: And when will you consider that you have finished a painting?

M: I am like Antónito López, I still do not know... (*Roars with laughter*)

VT: But the other day in your Jarandilla de la Vera studio I asked you that same question and you told me that you knew perfectly when the painting was finished and when you had to stop!

M: It is very difficult. I work in a vacuum, I hang on to the beat, I understand the technique, the building of an image, if all that is under control, I know what the end is going to be, but as I still do not control it...

VT: In music, a song lasts 2-3 minutes, you have to know perfectly where it starts and when it finishes, a story is a story, a novel is a novel, you have to control the length, the start and the end. In painting...



Miren Doiz. *Sin título* (autorretrato / self-portrait), 2001. Lápiz sobre papel / Pencil on paper, 21,7 x 29 cm

M: Of course, in painting, I do not know if my painting will end in a picture or it is going to end when I die and the work is seen as a whole. Painting for me is not only "that over there", it is also the construction of a type of unit, of a story. And it will end when I die.

VT: And before you die, are you going to use a medium other than painting?

M: I don't know, I don't think so, but I might do.

We stayed to eat with Maillo in Getafe and then we went back to the centre, to the appointment with Miren, at five p.m.

In the same way as when we visited Maillo's studio in the morning, it was time to see the latest things that Doiz had prepared for the exhibition, at that studio that she had only had for a few days.

VT: Well, we are here at Miren Doiz's studio.

JU: These small drawings-collages that you are preparing really surprise me, it seems that there is a parallel with the installations, but it is different work, isn't it?

MIREN DOIZ: Yes, to tell you the truth. My work is often marked by the circumstances of space. If there is something where I am a little more special, it is colour, and these small items and collages parts are totally to do with the large spatial interventions.

VT: You use very defined ranges.

MD: I sometimes attempt to force myself to use other colours, but it never works out, I always end up tending to use the same ones.

JU: They remind me of the impressionist range.

MD: Yes? (*laughter*)

JU: Yes, the colours of Van Gogh. There is something of therapy, energy about your colours. I see abundant energy in your works.

MD: Well, I am very impulsive and I believe that my work has a great deal to do with that, which I also have to control.

VT: It is a semi-controlled impulse.

MD: Yes, even at times it is very controlled.

VT: I think that these collages are much more controlled than the lashing out that you use in the installations, but I did not think that they were also

miento humano, en cuanto a verdad, estaba ya todo contado. Ahora estamos amarrados a contar lo que te cuenta la industria, la política, y nada de eso me interesa.

VT: Pero todo eso es novedad.

M: Pues a mí eso no me va nada.

VT: Tú eres un poco como de otro tiempo, ¿no, Maillo?

M: Sí, de antes de Cristo, a lo mejor (*risas*).

VT: Sinceramente, es que a pocos pintores de 25 años como tú les interesa lo histórico, el pasado, es más fácil mirar lo cercano.

M: Yo lo miro, pero me interesan más cosas que se contaban antes, y, al final, siempre se ha contado lo mismo. Sí que me interesa lo nuevo, acercarme, ver cómo pintan mis colegas, qué técnicas utilizan, ver sus estudios, todo eso claro que me interesa. De la música me interesa todo lo nuevo.

JU: Eso, hablemos de la música.

M: Pues hay un grupo que se llama Odd Future.

JU: Sí, lo he estado viendo.

M: Son unos chavales que tendrán como veinte años y son acojonantes, tienen un gusto de la hostia, no sé si has visto las imágenes con las que trabajan, los discos, las fotografías que se hacen...

JU: Están muy bien.

M: Pues esa es la pulsión. Cuando me preguntabais de dónde sale, pues eso son chavales que se ponen a hacer música con influencias y un gusto que te cagas. Es como una cosa mágica, eso es la creación, puede ser algo que está en el más allá.

JU: ¿Y tú cuándo consideras que has acabado un cuadro?

M: Yo soy como Antónito López, que todavía no sé... (*Grandes risas*).

VT: ¡Pero si el otro día en tu estudio de Jarandilla de la Vera te hice esa misma pregunta y me dijiste que sabías perfectamente cuándo el cuadro estaba acabado y cuándo tenías que parar!

M: Es muy difícil. Yo trabajo como en el vacío, me agarro a la pulsión, entiendo la técnica, el construir una imagen, si controlo todo eso sé dónde va a estar el final, pero como todavía no lo controlo...

VT: En la música, la duración de una canción son 2-3 minutos, tienes que saber perfectamente dónde empieza y cuándo termina; un cuento es un cuento, una novela es una novela, hay que controlar la duración, el arranque y el final. En pintura...

M: Claro, en pintura no sé si mi pintura termina en un cuadro o va a terminar cuando me muera y se vea la obra en conjunto. El cuadro para mí no es sólo «ese de allí», es también la construcción de una especie de conjunto, de una historia. Y terminará cuando me muera.

VT: Y antes de morirte, ¿vas a usar otro soporte que no sea la pintura?

M: No lo sé, creo que no, pero a lo mejor sí.

Nos quedamos a comer en Getafe con Maillo y volvemos al centro, a la cita con Miren, a eso de las cinco de la tarde.

Como en la visita de esta mañana al estudio de Maillo, es el momento de mirar las últimas cosas que Doiz ha preparado para la exposición, en este estudio que tiene desde hace apenas unos días.

VT: Pues aquí estamos, en el estudio de Miren Doiz.

JU: A mí me sorprenden estos pequeños dibujos-collages que estás preparando, parece que tienen un paralelo con las instalaciones, pero es un trabajo distinto, ¿no?

MIREN DOIZ: La verdad es que sí. Mis trabajos vienen muchas veces marcados por las circunstancias del espacio. Si en algo soy un poco más especial es en el color, y en eso estos collages y piezas pequeñas tienen totalmente que ver con las intervenciones espaciales grandes.

VT: Usas unas gamas muy definidas.

MD: A veces me intento forzar a utilizar otros colores, pero no me sale, siempre acabo con la tendencia a usar los mismos.

JU: Me recuerdan a las gamas del impresionismo.

MD: ¿Sí? (*Risas*).

JU: Sí, los colores de Van Gogh. Hay algo de terapia en tus colores, energético. Yo percibo en tus obras energía a raudales.

MD: Es que yo soy muy impulsiva y creo que mi trabajo tiene mucho que ver con este carácter, que a la vez tengo que controlar.

VT: Es un impulso semicontrolado.

MD: Sí, incluso a veces es muy controlado.

VT: Para mí, estos trabajos de collage son mucho más controlados que el zarpazo que usas en las instalaciones, pero no pensaba que fueran también pensados ex profeso para el espacio de la exposición. Me gustan mucho.

MD: La verdad es que llevo una temporada en que he hecho un montón de intervenciones, y ahora quería parar. Yo soy pintora fundamentalmente, me encanta pintar en lugares



Miren Doiz. *Sin título* (autorretrato / self-portrait), 2001. Técnica mixta sobre papel / Mixed technique on paper, 42 x 29,7 cm



Miren Doiz. Boceto y fotografía de la intervención en el despacho del galerista Heinrich Ehrhardt con motivo de la exposición *En la cuerda floja* / Sketch and photograph of the intervention in the office of Heinrich Ehrhardt, the gallery owner, for the "On the Razor's Edge" exhibition, Madrid, 2009



ex profeso thought up for the exhibition space. I really like them.

MD: The truth is that I have been producing loads of interventions for some time now and now I want to stop. I am fundamentally a painter, I love painting in different places and I think of the intervention as a painting. I had reached a time when I wanted to do other different things, which are working at home and in this new studio for the moment. Space has always really affected me

supposed to only last two days, but it is going to stay there because it is outside and nobody is going to go to "collect" it. It is a special space for me, where hardly anybody could have produced a work.

VT: When you are invited to do a work specifically, as in this case or the intervened bus, do you worry about deterioration and how it could affect the work?

MD: No, I am not sentimental about it, but the bus is now horrendous, all the paint has been destroyed by the sun, it has discoloured. It is dreadful and yes I do feel a little sad.

VT: Let us talk about materials again, if you don't mind.

MD: I am really interested in how a brush gets stained, or a piece of stick, or a pallet, or a mixture on a piece of cardboard. I began to paint on painting tools, using the cans and the very dishes where you mix colours as a medium, and I love how the marks appear. It happened very naturally in the studio one day. Everything was on the table and I realised that what I liked was that the paint spread everywhere.

VT: I am going to quote you a phrase by Luc Tuymans, who said that "painting is not an ingenuous medium".

MD: It is not ingenuous, even though it has only lost its ingenuity with age. But that lost ingenuity... I am from the 1980s and it seems to me that paint revived in the 1980s, I am from that generation (*laughter*). I think that there may be ingenuity, illusion when bringing painting to people and vice versa...

VT: And Waltercio Caldas said: "One of the fundamental ideas of art is that there is always the possibility of novelty", compared to "everything is done" of some people.

MD: Yes, a great deal can be said about this. I do not believe that everything is done, but neither do I

believe that you always have to expect novelty.

There are very good things that come from recurrent discourse, I do not believe that novelty is fundamental. But of course, there are always new things to contribute, even if they are small (*laughter*).

VT: Have you ever thought of a site where you would like to put on an intervention, your dream place, of the type "if only they would call me from there to do an intervention"?

MD: Not really, well yes, sometimes I am going along a street and I think "I really like this site, I would paint here".

VT: But I mean an iconic place.

MD: Well, in the Mies van der Rohe pavilion in Barcelona (*laughter*), I don't know if one of my interventions would look good there...

VT: Would you do something different?

MD: Of course, I would do something different, what a space! (*laughter*)

VT: And when they called you to paint in the house of a collector, did you know him beforehand?

MD: No, I did not know him before, a great guy. I was more uncomfortable when I painted the office of the gallery with which I work.

VT: Because that was before?

MD: Yes, it was before, and I painted in his office while the gallery owner was working, talking on the phone... It was a strange situation... I did not know him. Then everything worked out really well. I am easy to work with, I adapt, I paint for a long time, I go out and I smoke a fag, I come back in... I am focused, but I adapt, I am not very demanding with the circumstances. Everything was made easy at the collector's home, I was really calm. I felt great.

VT: How close are your personal things and your work, or aren't they and is everything separate?

MD: Well, what I am like and my work are connected, I am very impetuous, like my painting (*laughter*).



Miren Doiz. Invitación de la exposición *Un disparo de advertencia* / Invitation for the "Un disparo de advertencia" exhibition, 2011

when working. Now my work at the studio is like a laboratory, unlike what I did in specific spaces some years ago. I am going to show you; building work is going on in the building where I live, and I thought about how to try to convert a difficult situation into a gold mine. I am finding things that interest me (*she shows us some pieces of metal with a rope*): this was my clotheshorse. I am experimenting far more now in the studio, I am becoming increasingly more interested in structures. Painting will always be there, but I do not know where I am going to stop, I am quickly taking decisions, but then everything changes greatly, today I may be thinking of one thing and then three days later I will be thinking of another.

VT: Have you ever said no to a site where they have asked you a specific intervention, or are you always open to any proposal?

MD: I don't think I am open to any proposal. When I started out "recreating" interventions in spaces that were exhibition areas, I had only been working up until then in places with which I had a personal link – or they were spaces of friends, or my studio... – of course, those spaces were only visited by people I know.

VT: Are the works where your relatives and friends appear in the photos from that time?

MD: Yes, that's right. Now for example I have just put on an intervention in Galicia that was



Miren Doiz. Boceto para intervención en Madrid / Sketch for intervention in Madrid, 2011
Técnica mixta / Mixed technique, 21,7 x 29 cm



Miren Doiz. *Underground*. Instalación para *Un disparo de advertencia* / Installation for the "Un disparo de advertencia" exhibition, 2011



diferentes y considero la intervención como un cuadro. Ahora estaba en un momento en que quería hacer otras cosas diferentes, que de momento son trabajar en casa y en este estudio nuevo. Siempre ha sido el espacio el que me ha marcado mucho a la hora de trabajar; ahora mi trabajo en el estudio es como de laboratorio, a diferencia de lo que he hecho en los espacios específicos hace unos años. Os voy a enseñar: estamos de obras en el edificio de mi casa, y pensé cómo intentar convertir una situación de desventaja en un filón. Me estoy encontrando unas cosas que me interesan (*nos enseña unos hierros con una cuerda*): este era mi tendadero. Estoy experimentando ahora mucho más en el estudio, me empiezan a llamar la atención cada vez más las estructuras. La pintura estará ahí siempre, pero tampoco sé adónde voy a ir a parar, soy rápida tomando decisiones, pero luego todo cambia mucho, hoy puedo estar pensando una cosa y dentro de tres días pienso otra.

VT: ¿Alguna vez has dicho no a algún sitio donde te hayan pedido una intervención específica, o siempre estás abierta a cualquier propuesta?

MD: Abierta a cualquier propuesta, creo que no. Cuando empecé a hacer «recreaciones» de intervenciones en espacios que eran salas de exposiciones, hasta el momento anterior todo habían sido sitios con los que yo tenía una vinculación personal —o eran espacios de colegas, o mi estudio...—; claro, estos espacios eran visitados solo por conocidos.

VT: ¿Son de entonces tus piezas donde en las fotos aparecen familiares y amigos?

MD: Sí. Ahora por ejemplo vengo de realizar una intervención en Galicia que estaba pensada para durar solo dos días, pero se va quedar ahí porque es en un espacio exterior y nadie la va a «recoger». Para mí es un espacio especial, donde casi nadie podría haber hecho una pieza.

VT: Cuando eres invitada a hacer una pieza especialmente, como en este caso o en el del autobús intervenido, ¿te preocupa el deterioro, cómo este pueda afectar a la obra?

MD: No soy muy sentimental con eso, pero el autobús ahora está horroroso, toda la pintura comida por el sol, se ha descolorido. Está horrible, sí, me da un poquillo de pena.

VT: Vamos a volver al tema de los materiales, si te parece.

MD: Me interesa mucho cómo se queda manchada una brocha, o un trozo de palo, o una paleta, o una mezcla en un cartón. Empecé a pintar sobre los utensilios de la pintura, usando como soporte los botes, los mismos platos de mezclas, me encantan las manchas que se quedan. Un día en el estudio surgió de manera muy natural, estaba todo sobre la mesa y vi que lo que me estaba era que la pintura se extendiese por todo.

VT: Te voy a soltar una frase de Luc Tuymans, que dice que «la pintura no es un medio ingenuo».

MD: Ingenuo no es, aunque solo sea por viejo ha perdido la ingenuidad. Pero esa ingenuidad perdida... Yo soy del 80, y me parece que en el 80 la pintura resucitó, yo soy de esa generación (*risas*). Yo creo que en los acercamientos de la pintura a la gente, y viceversa, también puede haber ingenuidad, ilusión...

VT: Y Waltercio Caldas dice: «Una de las ideas fundamentales del arte es que siempre existe la posibilidad de la novedad», frente al «todo está hecho» de algunos.

MD: Sí, sobre esto se puede decir de todo. Yo no creo que todo esté hecho, pero tampoco creo que haya que esperar siempre la novedad. Hay cosas hechas muy buenas que vienen de discursos recurrentes, no creo que la novedad sea fundamental. Pero claro, siempre hay cosas nuevas que aportar, aunque sean pequeñitas (*risas*).

VT: ¿Has pensado alguna vez en algún sitio

donde te gustaría realizar una intervención, tu lugar soñado, del tipo «¡ojalá me llamaran de aquí para hacer una intervención!»?

MD: Pues no, bueno sí, a veces voy por la calle y pienso «cómo me gusta este sitio, pintaría aquí».

VT: Pero yo me refiero a algún lugar emblemático.

MD: Joder, en el pabellón de Mies van der Rohe de Barcelona (*risas*), no sé si una intervención mía quedaría bien ahí...

VT: ¿Harías algo diferente?

MD: Pues sí, haría algo diferente, ¡menudo espacio! (*risas*).

VT: Y cuando te llamaron para pintar en la casa de un coleccionista, ¿le conocías?

MD: No, yo no le conocía antes, un tipo supermajao. Más me cortó cuando pinté el despacho de la galería con la que trabajo.

VT: ¿Porque eso fue antes?

MD: Sí, fue antes, y yo pintaba en su despacho mientras el galerista estaba trabajando, hablando por teléfono... Era una situación... Yo no le conocía. Luego todo fue superbién. Yo soy fácil para currar, me adapto, estoy pintando un montón de rato, salgo y me fumo un pitillo, vuelvo... Estoy concentrada, pero me adapto, no soy muy exigente con las circunstancias. En casa del coleccionista todo fueron facilidades, estaba supertranquilla. Me sentí muy bien.

VT: ¿Qué cercanía hay entre tus cosas personales y tu obra, o no la hay y está todo separado?



Archivo Miren Doiz / Miren Doiz Archive

(Moving on to different areas, we discussed the name of the artists that Miren Doiz was interested in and the name of Pello Irazu came up).

MD: Pello Irazu is a benchmark for everyone who studied in Bilbao, I love his work, his use of colour and the pictorial structure. Another artist that I really like is Gordon Matta-Clark, his work and his lifestyle, which is so unusual. And José Guerrero. I love his painting, I also really like abstract painters as well.

VT: Here is a quote from Pello Irazu that says: "Sticking adhesive tape on a blank page I conjure up my fears, I build a material structure with which I can relate what I am going to do afterwards. What I do is create a map, directions, before starting to draw. It is a structure that I use as a base, to then use it as a guide or betray it. It is a physical element that already belongs to the paper, it is there". And another by Luis Gordillo, which also directly refers to the "map" theme. "I would like to see my painting as a map".

MD: I rather see a journey more than a map in my paintings, a journey that goes up and down, where the colour appears... Or I also see something of a puzzle perhaps, not a traditional jigsaw with small pieces that fit together. I also like the unfinished result, the mystery between the finished and the unfinished.

VT: How often have you regretted not having finished? Do you always know when you have finished?

MD: It is fundamental for me to know when I have finished. Then you do not have to go backwards. That is one of the key to painting.

VT: And your references?

MD: I use things, films, photographs as references, not consciously, I believe that I am more aware of things in the street. When I go through Madrid, which is a really dirty city, I look at the rubbish. And now there are also the things that I find in my home.

VT: Such as a clotheshorse?

MD: Yes, that's right. A winch, all twisted and rusty... I really notice those objects and think about painting them.

JU: The world of painting comes together with that of finding objects and papers and fabrics, old things around you.

MD: Yes, I really like poor materials, fabric ribbons...

VT: Don't you worry about the fleetingness of those materials?

MD: Well, to tell the truth, not now.

VT: And talking about the materials in your work, which are domestic, and now you are finding items in your own home that interest you, I see you moving towards sculpture, with the object in the spotlight. I have heard that you were even thinking of making a video for an exhibition further on.

MD: Yes, I am sure that I am going to make a video. The case is there was a time that I stopped to think: "and now what am I going to do? I want to do something different", as I was tired of the

same old, I wanted to force me, although, of course, without abandoning the theme of spaces – if they offer me a space to intervene, it will still interest me –; then, well, I started to work in the studio. I do not know what will come out of this interest in objects, if it will turn out to be a success, but I am working on it.

We had arranged to meet Fernando García in Miren Doiz's studio, as García no longer has his own studio, and the interview followed on from the one with Doiz.

VT: Fernando, you are rather like the "extra ball", aren't you?

FERNANDO GARCÍA: What's that? Well, I know what it is...

VT: I mean that you always produce the surprise, at the last moment, with fate and mystery. Just like in football, when you do not know what the result is going to be until the very last moment, even if everything seems done and dusted.

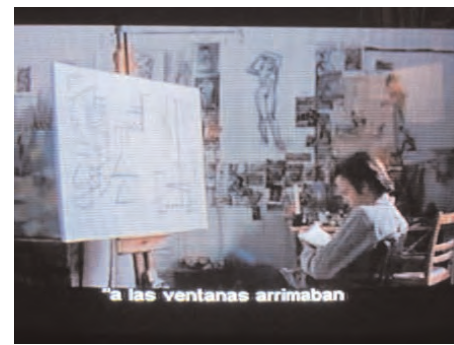
FG: That is true, until the work is unveiled in the exhibition, you do not know.

JU: You are all about flows and refluxes, of controlling yourself and releasing yourself. You are very forward-thinking, everything is very well organised, and yet, you are a disaster.

FG: That's true as well. I accept those comments, but there are surprises in artistic work, as in texts. I often listen to country music, and then two weeks later, nothing but funky music. I do not throw my heart and soul into any theory, but rather there is an open door and I leap from one side to another, there are things that I am not clear about, some I



Fernando García. *Raquel Meller*, portada del semanario *Time*, abril de 1926 / Cover of "Time" magazine, April 1926



Stuart Sutcliffe (interpretado por Stephen Dorff) en la película *Backbeat* (Ian Softley, 1994) / Stuart Sutcliffe (played by Stephen Dorff) in the film "Backbeat" (Ian Softley, 1994)

can give an opportunity and a second opportunity, while there are others that I know that I do not like.

VT: Well, now I will read you a quote from Gerhard Richter that goes: "I like everything that has no style: dictionaries, photos, nature, my paintings and myself".

FG: That's a good quote and there are times when I could have said that.

(*We referred to the questionnaire that we had given him to fill in*).

FG: I do not know if I like giving away all the clues, all the lines, all the stories. Sometimes I like to give all sorts of details and others I only reveal the part that interests me for people to get an idea. But there are many double or triple meanings behind that. And apart from that, there is enough autobiography, there are things of other people that may be alluded to, they may know that I am referring to them; there are many others that do not. The title may be deceiving, I give enough importance to the title to throw people off track, like in films where it seems that the murderer is another person.

VT: You like throwing people off track.

FG: Yes, but that is sometimes, other times there is an obvious clue, I premeditatedly want something to be insinuated.

VT: That series where you take and frame all the texts that have been written about your work, how do you combine what to tell and not wanting to tell, with that telling little by little? Where do all those framed texts about you fit in?

FG: You are already part of that piece...

VT: That's what I am afraid of... (*laughter*). I know that it is a *work in progress*.

FG: I am really amazed that someone writes about my work, I think it is marvellous, it is a document about what I have done, someone has taken the trouble, has paid attention, has dedicated part of his time to it. The next question is what you as an artist learns from it, or you see something, you see how someone sees where it is going; it is rather interesting to see from outside how other people understand what you have done from another perspective. When I read the text, I think: "they

MD: Hombre, mi forma de ser y mi obra tienen que ver, yo soy muy impetuosa, como mi pintura (*risas*).

(*Hablando de cosas diferentes, se toca el tema de los artistas que a Miren Doiz le interesan y sale el nombre de Pello Irazu*).

MD: Pello Irazu es un referente para todos los que hemos estudiado en Bilbao, me encanta su trabajo, su uso del color, la escultura pictórica. Otro artista que me interesa mucho es Gordon Matta-Clark, su obra y su manera de vivir, tan atípico... Y José Guerrero. Me flipa la pintura, soy mucho de los pintores »abstractos también.

VT: Te traía una cita precisamente de Pello Irazu que dice: «Pegando una cinta adhesiva sobre una hoja en blanco conjuro mis temores, construyo una estructura material con la que puedo relacionar lo que vaya a hacer después. Lo que hago es crear un mapa, direcciones, antes de empezar a dibujar. Es una estructura que me sirve de base, para posteriormente usarla como guía o traicionarla. Es un elemento físico que pertenece ya al papel, está ahí». Y otra de Luis Gordillo, que también hace una referencia directa al tema «mapa»: «Me gustaría ver mi pintura como un mapa».

MD: Yo, más que mapa, en mi pintura sí que veo mucho de un recorrido, que sube y que baja, que aparece el color... O veo también algo de puzzle quizá, no puzzle a la manera tradicional de piecitas que encajan. Me gusta también el resultado inacabado, el misterio entre lo acabado y lo no acabado.

VT: ¿Cuántas veces te has arrepentido de no haber acabado? ¿Sabes siempre cuándo has acabado?

MD: Para mí es una cosa fundamental saber cuándo he terminado. Luego no tienes vuelta atrás. Esa es una de las claves de la pintura.

VT: ¿Y tus referencias?

MD: Tengo referencias de cosas, películas, fotografías, pero no conscientemente, creo que me fijo más en cosas de la calle. Cuando voy por Madrid, que es una ciudad tan sucia, me fijo en la basura. Y ahora también las cosas que me encuentro en mi casa.

VT: ¿Como el tendedero?

MD: Sí. Una manivela, toda torcida y oxidada... En estos objetos me fijo mucho, y pienso en pintarlos.

JU: Se junta el mundo de pintar con el del encuentro de objetos y papeles y telas, cosas viejas de tu entorno.

MD: Sí, me gustan mucho los materiales pobres, las cintas de tela...

VT: ¿No te preocupa lo efímero de esos materiales?

MD: Pues la verdad es que ahora no.

VT: Hablando de los materiales en tu obra, que son de tipo doméstico, y ahora estás encontrando objetos en tu casa que te interesan, te veo con una deriva hacia la escultura, con el objeto como protagonista. Me contaste que estabas pensando en hacer un vídeo para una próxima exposición.

MD: Sí, lo del vídeo seguro que lo voy a hacer. El caso es que tuve una temporada que me paré a pensar: «y ahora ¿qué voy a hacer?, quiero hacer algo distinto», ya me estaba cansando de lo mismo, quería forzarle a ello, aunque claro, sin abandonar el tema de los espacios —si me ofrecen un espacio para intervenir, me sigue interesando—; el caso es que me puse a trabajar en el estudio. No sé qué saldrá a partir de este interés objetual, si me llevará a buen término, pero estoy en ello.

Citamos a Fernando García en el estudio de Miren Doiz, dado que García ahora mismo

no tiene estudio, y la entrevista sucede a continuación de la de Doiz.

VT: Fernando, tú eres muy como de la «bola extra», ¿no?

FERNANDO GARCÍA: ¿Qué es eso? Bueno, sí sé lo que es...

VT: Quiero decir que juegas con la sorpresa, con el último momento, con el azar y el misterio. Como en el fútbol, hasta el último momento no se sabe cuál va a ser el resultado, aunque todo parezca terminado.

FG: Efectivamente, hasta que no se presenta en la exposición, no se sabe.

JU: Tú eres de flujos y reflujos, de controlarte y de soltarte. Eres muy previsor, lo tienes todo muy ordenado, y, a la vez, un desastre.

FG: También, también. Acepto estos comentarios, pero en el trabajo artístico, como en los textos, hay sorpresas. Yo muchas veces escucho música *country*, y a las dos semanas *funky* a muerte. No entrego mi alma a cualquier teoría, sino que hay una puerta abierta y voy saltando de un lado a otro, hay cosas que no tengo claras, a algunas se les puede dar una oportunidad y una segunda oportunidad, pero otras sé que no me gustan.

VT: Pues aquí te leo una cita de Gerhard Richter que dice: «Me gusta todo lo que no tiene estilo: diccionarios, fotos, la naturaleza, mis cuadros y yo».

FG: Está bien la cita, podría haberla dicho yo también en algún momento. (*Citamos el cuestionario que le hemos entregado para que lo rellenara*).

FG: No sé si me gusta dar todas las pistas, todas las líneas, todas las historias. Unas veces me gusta dar todo tipo de detalles y otras solo doy la parte que me interesa para que la gente se haga una idea. Pero hay muchos dobles o triples sentidos detrás. Y,



Fernando García. *Las plantas que veía mientras estaba tumbado en la terraza de nuestro bungalow de 6 a 7 de la tarde* / "The plants that I could see while I was lying on the terrace of our bungalow between 6 and 7 in the evening", Lanzarote, 2010. Rotulador negro sobre papel / Black felt-tip on paper, 21 x 15 cm

have hunted this down, they have hunted the other down, they have played the detective and they have uncovered certain clues that I have left there," then I like that. When all said and done, it is like a portrait of me. The term "conceptual" always comes out when referring to my work, and I find it funny; the literary is also my portrait.

VT: And what happens to you when you see a text about yourself that you do not like it, or where you do not identify with what they say? What you have just said is very pretty, but you can find yourself in another situation, and it can happen to anyone. It is a surprising situation, to have the text that you most like of those that have written about you, framed alongside the one you do not like at all, where the person who wrote it has not understood anything about your work.

FG: When I exhibit things it is because I am convinced about them, they represent me, and if I hang something, that something is me. If someone makes a portrait of me, I do not believe that are doing it to be mean, there will always be something true, it may be a caricature, it may be a faithful portrait. They are all part of this series; I cannot censure it, as then the work would be a sort of lie.

VT: How do you explain your description of "I am a painter and I consider myself to be a painter", when the viewers can see your works that are photographs, video and other media?

FG: Well, there are several answers to that. When I see books and catalogues, what I like are the studios of the artists. You can have a great time in that space. They have their tins of colours, their canvases, their paper, and you can spend all the

time you need and not worry about anything else. Because of the way life works out, I have had to leave studios behind, then I was some time without painting, then I returned to paint, then when I came back to Madrid, everything went wrong and I didn't have a studio or anything...

VT: Sorry, when you returned from where?

FG: That was when I came back from Mexico: not a home, nor a girlfriend, nothing at all. Then I was about to give up on anything, and in fact, I did so for some time, until I realised that I wanted to carry on doing things. But I could not function as a painter, I started drawing, as a medium that could be done anywhere, but despite that, my training is in painting. When they ask me what I am doing, it is rather complicated to explain – or that is how it seems to me –, then either I usually talk about the latest thing that I have done, or depending on how I am feeling at that time, I usually say that I paint. That is my response, because I do not like the term "artist". I think an artist is Houdini and people like that. I am a painter, but as I do not have a studio, I get round that and look for other ways of doing things; producing works that do not take up too much space or that take up a lot of space when they are exhibited, but not when they are taken down..., you see I look for tricks. I have loads of things scattered around the towns...

VT: of Spain...

FG: Well yes, and with loads of stories to tell. It is all down to many friends that help me out. Sometimes it makes me anxious, thinking that I will have to do something with all that.



Fernando García. *Öl auf Leinwand.* Cartel de falso concierto del grupo Die Kuratoren (Fernando García, Josh Storm, Omar Kardoudi y Sonja). Del proyecto *Obras antiberlinesas / "Öl auf Leinwand"*. Poster of the false concert by the Die Kuratoren group (Fernando García, Josh Storm, Omar Kardoudi and Sonja). "Obras antiberlinesas" project, Madrid, 2008. 100 x 70 cm. www.myspace.com/diekuratoren

VT: Mexico, Finland, New York last summer... And always that "I come back and I don't have a studio". That clearly affects your work, I do not know if you think that it is like that, with the passion that you have for the concept of the artist's studio, don't you have a really bad time?

FG: Well, clearly you have a really bad time!

VT: And that situation affects your work badly, well? Or in another way?

FG: It is good and bad, as sometimes I get up and know that a studio is not necessary, and can function perfectly and get everything ready for an exhibition, and others, obviously, I would like to have a battle field, a place where I could lose control, where I could have freedom of movement, where I could be painting without stopping. When all said and done, adapting is a constant when functioning and being able to do my work. When I see my pieces, I know where I have produced them, I know why I have done them and how I was at that time. Depending on the day, things work out like that. For this exhibition, if I were now living somewhere else in other circumstances, obviously the exhibition would be totally different. I like that, that doubt about what I am going to unveil.

VT: Are you looking for a studio?

FG: I am now focusing on the exhibition and then I will deal with the other things. I do not want to rush into any place at the moment.

aparte, hay bastante de autobiográfico, hay cosas de otras personas que se pueden sentir aludidas, pueden saber que me estoy refiriendo a ellas; hay muchas otras que no. El título también puede engañar, yo le doy bastante importancia al título para que despiste, como en las películas en que parece que el asesino es otro.

VT: Te gusta mucho jugar al despiste.

FG: Sí, pero eso es unas veces, otras hay una pista evidente, quiero premeditadamente que algo se insinúe.

VT: Esa serie donde coges y enmarcas todos los textos que han escrito sobre tu obra ¿cómo se conjuga con ese querer contar y no querer contar, con ese contar gota a gota? Todos esos textos acerca de ti, enmarcados, ¿dónde encajan?

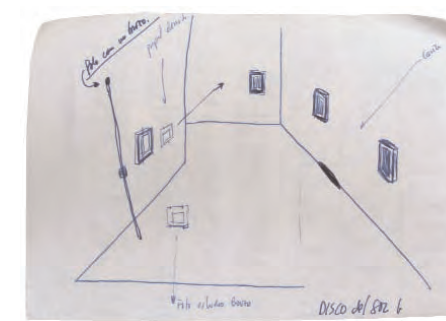
FG: Tú ya formas parte de esta pieza...

VT: Eso me temo... (*risas*). Ya sé que es un *work in progress*.

FG: A mí me alucina que alguien escriba sobre mi trabajo, me parece maravilloso, es un documento sobre lo que he hecho, alguien se ha molestado, ha prestado atención, le ha dedicado parte de su tiempo. La siguiente cuestión es que tú como artista aprendes de ello, o ves algo, ves cómo alguien ve por dónde van los tiros; es bastante interesante ver desde fuera cómo otra gente capta de otra forma lo que tú has hecho. Cuando leo el texto pienso: «han cazado esto y han cazado lo otro, han jugado a detective y han descubierto ciertas pistas que yo he dejado por ahí», entonces eso me gusta. Al fin y al cabo, es como un retrato mío. Siempre sale el término «conceptual», referido a mi trabajo, y me hace bastante gracia; lo literario también es un retrato mío.

VT: ¿Y qué te pasa cuando ves un texto sobre ti que no te gusta, o en el que no te identificas con lo que cuenta? Lo que acabas de contar es muy bonito, pero te puedes encontrar en otra situación, y le puede pasar a cualquiera. Es una situación chocante, juntos en la pared y enmarcados, el texto que más te guste de los que se han escrito sobre ti, junto a uno que no te gusta nada, que quien lo ha escrito no ha entendido nada de tu obra.

FG: Yo cuando expongo las cosas es porque estoy convencido de ellas, me representan a mí, y si cuelgo algo, ese algo soy yo. Si alguien hace un retrato de mí, no creo que lo esté haciendo a mala hostia, siempre habrá algo de cierto, puede ser una caricatura, puede ser un retrato fiel. Todos entran a formar parte de esta serie; no puedo censurarlo, entonces la pieza sería una especie de mentira.



Fernando García. Boceto de posibles obras para la exposición en el MUICO / Sketch of possible works for the MUICO exhibition, Madrid, 2011

VT: Tu descripción de «yo soy pintor y me considero pintor», cuando los espectadores pueden ver obras tuyas que son fotografías, vídeo, y otros soportes, ¿cómo se entiende?

FG: Bueno, ahí hay como varias respuestas.

A mí, cuando veo libros y catálogos, lo que me gusta son los estudios de los artistas. En ese espacio te lo puedes pasar genial. Tenían sus botes de colores, sus lienzos, sus papeles, y te puedes quedar ahí todo el tiempo que necesites y más sin ninguna otra preocupación. Por circunstancias de la vida, yo he tenido que ir dejando atrás estudios, luego estuve una temporada sin pintar, luego volví a pintar, y cuando volví a Madrid se torció todo y no tenía ni estudio ni nada de nada...

VT: Perdona, ¿cuando volviste de dónde?

FG: Eso fue a mi vuelta de México: ni casa, ni novia, ni nada. Entonces estuve a punto de mandarlo todo al traste, y de hecho lo hice, hasta que me di cuenta de que quería seguir haciendo cosas. Pero no podía funcionar pintando, me puse a dibujar, como soporte que se puede hacer en cualquier sitio, pero a pesar de todo esto, mi formación es pictórica. Cuando me preguntan qué es lo que hago, es bastante complicado explicarlo —o a mí por lo menos me lo resulta—, entonces o suelo contar lo último que he hecho, o según cómo me pille en ese momento suelo decir que hago pintura. Esa es mi respuesta, porque el término «artista» no me gusta. Para mí, un artista es Houdini, y gente así. Yo soy pintor, pero al no tener estudio le doy la vuelta a eso y busco otros caminos para hacer las cosas: hacer obras que no ocupen mucho espacio, o que a la hora de exponer ocupen mucho espacio pero al recogerlas no ocupen nada..., te vas buscando las triquiñuelas. Yo tengo cantidad de cosas repartidas por los pueblos...

VT: De España...

FG: Pues sí, y con todo tipo de historias. He de decir que es gracias a bastantes amigos que te hacen favores. A veces se crea una especie de angustia, pensando que con todo este asunto tendré que hacer algo.

VT: México, Finlandia, Nueva York este verano pasado... Y siempre ese «vuelvo y no tengo estudio». Eso, claro, marca tu obra, no sé si te gusta que sea así, con la pasión que tienes por el concepto del estudio de artista, ¿no lo pasas fatal?

FG: ¿Pues claro que lo paso mal!

VT: Y esa situación afecta a la obra ¿de manera mala, buena? ¿O de otra?

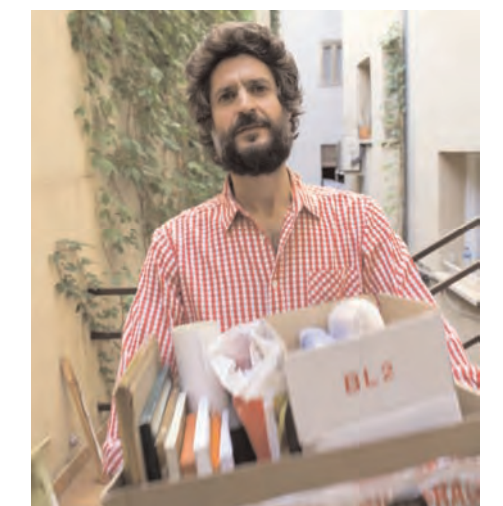
FG: Es bueno y es malo, porque unas veces me levanto y sé que no es necesario el estudio, y puedo funcionar perfectamente y sacarlo todo adelante para una exposición, y otras, evidentemente, me gustaría tener un campo de batalla, un sitio donde perder el control, donde tener una libertad de movimiento, donde poder estar pintando sin parar. Al final, lo de adaptarse es una constante a la hora de funcionar y poder hacer mis trabajos. Cuando veo mis piezas, sé dónde las he hecho, sé por qué las he hecho y cómo estaba yo en ese momento. En función del día, así salen las cosas. Para esta exposición, si estuviera viviendo ahora mismo en otro sitio, en otras circunstancias, evidentemente la exposición sería totalmente diferente. Eso me gusta, esa duda de qué es lo que voy a presentar.

VT: ¿Estás buscando estudio?

FG: Ahora viene la exposición, y después, solucionar el resto de cosas. Ahora no quiero meterme en ningún sitio a la carrera.



Fernando García. *James Brown me debe dinero*, Madrid, 2007. 10.000 manteles de papel serigrافيados para usar en las cafeterías de la Universidad Autónoma de Madrid, dentro de la exposición *Espacios vitales* / 10,000 embossed paper tablecloths to be used in the canteen at Universidad Autónoma de Madrid, as part of the "Espacios vitales" exhibition



Fernando García en la terraza-estudio de la calle Ponzano, Madrid, septiembre 2011 / Fernando García at the terrace-studio of Calle Ponzano, Madrid, September 2011

BE A COMMERCIAL

Artist



Diego Lara. *Sin título*, 1986

Collage y técnica mixta sobre papel / Collage and mixed technique on paper. 22.5 x 16.5 cm

© Herederos de Diego Lara, 2011