Sobre *lo que resta* en

Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo.

Una conversación entre
Irene Grau y **Álvaro Negro**.

28-05 / **13**-06-2015 Rojo,
16-06 / **27**-06-2015 Rojo, amarillo
30-06 / **17**-07-2015 Rojo, amarillo y verde.

< Sendero GR 94,
tramo de 24 km (etapa 1).

Irene Grau (Valencia, 1986) nos propone en esta, su primera individual en Ponce+Robles, un proyecto que parte de la señalética de senderos según la tipología de las rutas, las cuales se clasifican en rojo/amarillo/verde en función de la distancia. La exposición transforma el espacio de la galería en un territorio sobre el que se suceden y yuxtaponen tres recorridos geográficos y temporales, cada cual asociado a un color: rojo (28-05/13-06), amarillo (16-06/27-06) y verde (30-06/17-06). La obra se construye a partir de elementos que son comunes a todas las etapas cromáticas: pintura mural, pintura sobre piezas de 10x15 cm. sobre madera-metal-piedra, y fotografías realizadas con el motivo de la señalética en el contexto del paisaje. Con todo ello se irá componiendo una estructura de disposición espacial a la manera de una variación: tres etapas cromáticas que van yuxtaponiéndose y expandiéndose en el espacio según las experiencias del que aprende a observar un orden en el caos de un paisaje.

Sobre *lo que resta* en

Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo:

Una conversación entre
Irene Grau y **Álvaro Negro**.

Álvaro Negro. Recuerdo cuando me propusiste escribir un texto sobre esta exposición, pero sin comentar directamente sobre la obra sino a través de los procesos que la originan. Al pensarlo me percaté que esto era un imposible, pues sólo tu has vivido la experiencia y puedes entender los nexos con lo que está detrás de cada objeto, pintura, etc. Es por ello que lo único que podía ofrecerte era mi voluntad de escuchar y que, a través del diálogo fueran desvelándose... –¿Cómo lo expresaste?... ¡ah!, si... "que aflorase eso que rodea a la obra como una piel invisible." Me enviaste tres fotos muy elocuentes del suelo de la *cabina de disparar pintura.*

Irene Grau. Si, es una pseudo construcción muy precaria realizada con un plástico, dos tubos de cartón, dos listones de madera y un bastidor, todo ello sujeto con dos pinzas y algo de precinto. Me fascina esa imagen de la pintura que no alcanza el soporte y queda flotando, que se deposita y concentra en ese escaso metro cuadrado. El suelo registra la evolución del proceso pictórico como un historial cromático: del rojo al amarillo y luego al verde, desaparece el verde bajo un nuevo rojo, y así, capa tras capa, como estratos o como una acumulación de relatos. Hice esas tres fotos porque me pareció que hablaban de la exposición y a la vez eran algo completamente diferente. Tengo cierta resistencia a destruir la mayoría de los elementos residuales que se generan durante el proceso, como las cintas de reserva con restos de pintura que marcan ese límite de una manera tan clara; acabé por archivarlos y clasificarlos en tres montones de color: el rojo era más grande que el amarillo y éste, a su vez, mayor que el verde; me gustaba percibir el proceso y su evolución paralela hasta convertirse en un negativo de la pieza.

AN / Las imágenes sobre lo que resta me remiten a una lectura reciente, a Rémy Zaugg y su libro-retrato a modo de conversación con el historiador de arte y comisario Jean-Christophe Ammann. Al principio del mismo, el artista suizo, en un intento de discernir "una comprensión real" sobre el modelo del artista contemporáneo, asevera que superado el tópico del artista artesano nos encontramos ante la necesidad de comprensión de *el* mundo en contraposición a la creación de *un* mundo o *una* obra. Esta distinción implica el definir la actividad artística como aquella orientada por la pulsión de una necesidad cognitiva y en oposición a los estereotipos del creador, lo que también supone que la obra sea el resto, la huella de dicho proceso de indagación: <<Sus obras serían virutas si fuera carpintero; mondaduras, si fuera cocinero; uñas cortadas y restos de piel, si fuera manicuro o pedicuro>>. Y en efecto, Amman asiente: <<Lo que se persigue son el pie y la mano arregladas, del mismo modo que lo que importa es la obra>>. Y Zaugg responde que todo depende de los prejuicios, de si consideramos la obra como un objeto material manufacturado fruto del trabajo del artista y un fin en sí mismo o, por el contrario, que la obra es el medio para llegar a cierta comprensión del mundo o, al menos, al esbozo de un punto de vista sobre el mismo.

Cuando me hablas de tu *cabina de disparar pintura* y de lo que allí acontece –ese polvo en suspensión que se va depositando como sustrato geológico de color–, transmites y das a entender una total conciencia sobre el hecho de que eso forma parte de un proceso que presiente y aspira a una realidad distinta, la cual aspira a conformarse a través –y desde el interior– de dicho proceso. Los *elementos residuales* también son la obra o parte de la obra y conforman el indicio de una fenomenología de la percepción. Quizás por ello, para ti, el cuadro, el color o el monocromo per se, el paisaje o el pasear per se, no han sido suficientes y se han integrado como las categorías –o constructos

históricos– desde los que desplegar tu sistema de investigación. Todo forma parte de la obra pues todo, en su conjunción, sirve para conformar un modo de percepción, el cual se esfuerza por darnos, otorgarnos, otra concepción del espacio. Y aquí surge la cuestión fundamental: planteas secuencias formales, objetos que incluso pueden considerarse pintura, recorridos por paisajes determinados, etc. y todo ello puede resumirse en la acción de enfatizar cuestiones particulares del espacio, tanto por lo que es y está *presente* como por lo que ha sido o fue y está *ausente*, pero que aún permanece en cuanto huella/índice.

IG / Has planteado la cuestión de la obra como conjunción de diferentes elementos y cómo éstos se integran en lo que en definitiva es un sistema. Esto tiene mucho que ver con la idea de línea, en el sentido en que de alguna manera propone una mirada o un acercamiento mucho más descentralizado. La multiplicación de los focos de interés amplía el campo de percepción y lo extiende especialmente a lo que está ausente, a aquello que sucede entre unos elementos y otros, algo que finalmente es una construcción posterior del espectador, pero que parte de una propuesta planteada por el artista.

En la mayoría de los casos, y en relación a mi propio trabajo, no me interesa la imagen suelta, sino la suma de imágenes y elementos coordinados. Esta misma idea de conjunción, como el recurso de la secuencia que comentabas, compromete necesariamente al espacio. Esa capacidad para transformar y activar determinadas zonas de un espacio a partir de la relación entre diferentes puntos, es decir, las líneas que se generan (por retomar esta idea de línea), me interesa especialmente. Quizás estas líneas de tensión entre las partes son en cierto sentido composición, pero usando el espacio como soporte.

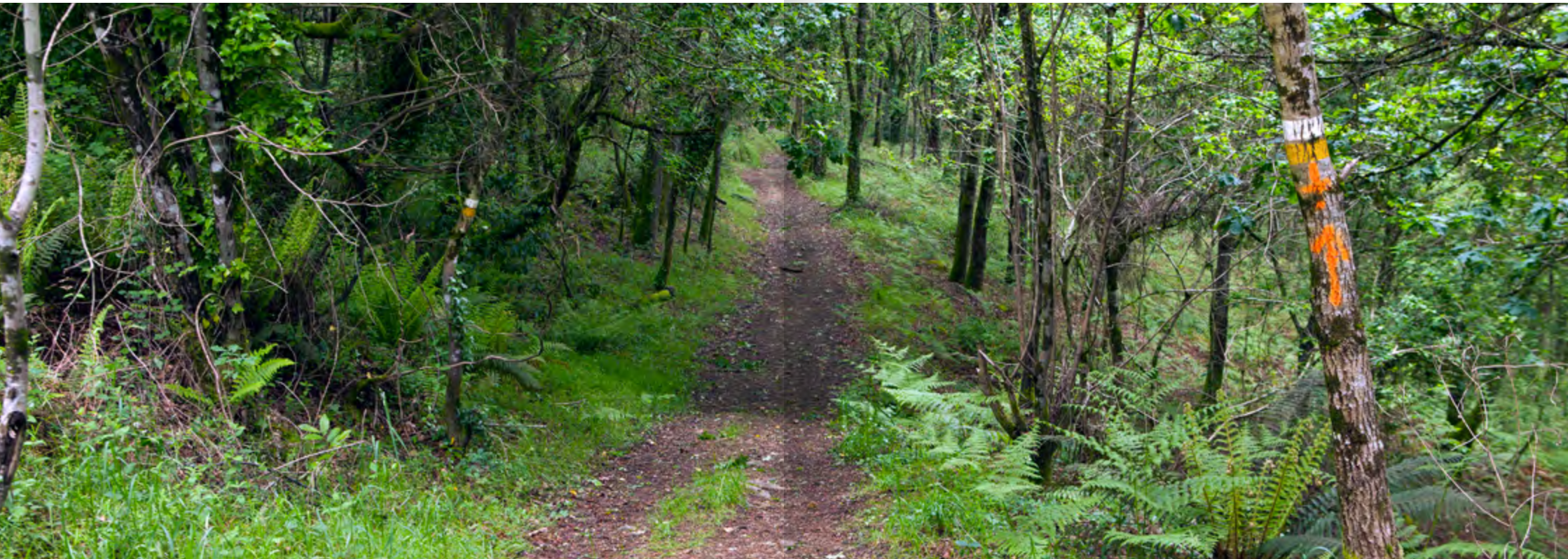
AN / Tomemos una línea: en un extremo está lo real, una entidad que existe por sí misma y es exógena a cualquier percepción; en el otro está la realidad, que es el constructo mediante el que precisamente pretendemos acercarnos a lo real. La línea, el transcurso entre los dos extremos, es lo que el artista proyectaría intentando mover el punto de vista y superar los prejuicios y convenciones sobre los que asentamos dicha percepción. Los prejuicios cognitivos se asientan –vuelvo a Zaugg– en que percibimos más con la memoria que a través de los sentidos, es decir, reconocemos un árbol porque recordamos que esa forma es un árbol. Lo contrario es la amnesia, algo parecido a una regresión a la primera vez que abrimos los ojos: luces, colores, texturas, sonidos, etc., un universo informe que desde el primer movimiento intentamos experimentar por instinto y necesidad. Creo que un artista es alguien que en cierta medida mantiene esa pulsión en el estadio de interacción pre-linguística con el entorno, y en este sentido veo una continuidad entre la búsqueda de sensorialidad plena del gateo del niño y la meditación sensible en el caminar del paseante, en ambos casos se mantiene la esencia de una apertura a *un mundo*.

IG / Si trazamos la línea no ya desde aquello tangible, la obra en sí, sino desde un estado anterior, y tomamos por extremo algún lugar inicial del proceso, quizás podamos ver también la obra como un punto que se sitúa en el transcurso de esa línea, como un elemento al que se llega (el artista) y desde el que se parte (el espectador). Algo así como un testigo. Creo que se puede entender la obra como un estímulo, como un cuestionamiento a partir del cual el espectador reconstruye o proyecta otras realidades. Su valor como punto central es innegable, pero también es cierto que según el tipo de obra que concibamos ese punto podrá dilatarse más o menos y fundirse en mayor o menor medida con todo aquello que está *ausente*, en ambas direcciones.

En esta exposición la línea alude a esa relación entre las partes y a esa dilatación de la obra (y de la propia exposición) en el proceso, pero especialmente se refiere a ello desde la línea como caminar. César Aira hace una referencia maravillosa a esta idea de recorrido en *Un episodio en la vida del pintor viajero*, novela en la que relata una etapa de los viajes que Johan Moritz Rugendas realizó a Chile y Argentina como pintor documentalista del paisaje: *Sobre este rastro partieron. Sobre esta línea. Era una recta que terminaba en Buenos Aires, pero lo que le importaba a Rugendas estaba en la línea, no en el extremo*. De aquí surgió el título. Y aunque omita la figura de Rugendas, precisamente ésta me funcionaba muy bien para conectar esta cuestión del recorrido y el paisaje a través de la pintura.

AN / <<Para escribir un sólo verso es necesario haber visto muchas ciudades, hombres y cosas>>, dice Malte Laurids Brigge –alter ego de Rilke– en sus Cuadernos.

Pienso ahora en lo que puede resultar de la partición de la exposición en tres períodos de color que, a su vez, se corresponden con tres trayectos geográficos con sus particularidades. Estará el espacio de la galería, una arquitectura transformada



ahora en territorio intervenido con la pintura mural, las fotos y la serie de piezas monocromas, es decir, *lo tangible*; y la experiencia del recorrido por las rutas a las que se alude, el color polvo flotando por tu estudio, la mirada en el paisaje, la respiración al caminar, es decir, *lo ausente*. ¿Y el nexo?, quizás radique en la disolución de todos los elementos: arquitectura-pintura-fotografía, en un único espacio fenomenológico.

IG / Es posible que el nexo entre las piezas, las diferentes partes de la exposición y lo que acontece fuera de la galería tenga que ver con esa línea; la misma acción de caminar atraviesa el paisaje, mi estudio y el espacio de la sala. Y es a través de lo que resta, como las uñas cortadas que mencionaba Zaugg, como todo puede encontrar un sentido.

Sobre la cita que remites –los dos últimos párrafos de *La doctrina de Sainte-Victoire*, de Peter Handke–:

[…] *Son caminos que señalan hacia el observador, pero que en detalle, vistos uno por uno, apuntan siempre a lugares distintos. Soltar el aire de los pulmones.* [...] *Tiene lugar el vuelo que lo abraza todo, con chorros de reactor formando haces; y, finalmente, en un centelleo único, los colores, transversalmente por encima de todo el montón de leña, revelan la pisada del primer hombre.*

Luego, inspirar y salir del bosque. Volver al hombre de hoy; volver a la ciudad; volver a las plazas y puentes; volver a los andenes y pasadizos; volver a los campos de deportes y a las noticias; volver al brillo del oro y a los pliegues de una tela. ¿Los dos ojos en casa?

Me gusta especialmente eso de *Luego inspirar y salir del bosque.* […] *¿Los dos ojos en casa?*. Creo que tiene mucho que ver con la exposición, quizás porque sugiere esa dirección del paisaje a la galería, que luego se convierte en salir de la galería-paisaje y *volver a la ciudad*.

Te envío una idea, aún sobre la libreta, que incorporo a la exposición, se trata de un recorrido dibujado sobre la propia pared de la galería, en este punto no sé si pedirte disculpas por hacerte cómplice del proceso, con sus idas y venidas.

Junto a ello te incluyo esta otra idea de Lewis Carroll. En el canto segundo de su poema *A la caza del Snark* se refiere a un mapa en los siguientes términos:

Había comprado un gran mapa que representaba el mar
y en el que no había vestigio de tierra;
y la tripulación se puso contentísima al ver
que era un mapa que todos podían entender.

"De qué sirven los polos, los ecuadores,
los trópicos, las zonas y los meridianos de Mercator?
Así gritaba el capitán. Y la tripulación respondía:
"¡No son más que signos convencionales!"

"¡Otros mapas tienen formas, con sus islas y sus cabos!
¡Pero hemos de agradecer a nuestro valiente capitán
el habernos traído el mejor -añadían-,
uno perfecto y absolutamente blanco!"

Henry Holiday realizó para el original una ilustración de este mapa, reduciéndolo a un cuadrado en blanco en torno al cual escribió algunas referencias geográficas. Esta idea me entusiasmó desde el principio, es muy rotunda. La imagen no muestra un vacío y lejos de significar una ausencia declara una presencia, es un espacio vacío que absorbe todas las imágenes.

Cuando planteo esta idea de recorrido reducido a una línea de color sobre *nada*, sobre la pared blanca de la galería, sin límites ni referencias geográficas, y me doy cuenta de que sigue siendo un mapa y que sigue existiendo un territorio, me transporta a esa idea de un espacio que en su vacío está potencialmente lleno; la línea transcurre por ningún lugar y por todos a la vez, no importa de donde parta ni si llega a algún punto. Y, como el resto de elementos, no es independiente, necesita de un contexto, de esa relación con todo para cargarse de sentido.

El territorio de ese recorrido, de esa línea, es a la vez el propio espacio de la galería.

AN / Parece que acercas el proyecto hacia una depuración donde el paisaje queda como fuente y origen al que se alude por reminiscencia, pero ya oculto. Es ahora el espacio expositivo el que juega el papel del territorio, lo cual induce a pensarlo como el lugar a experimentar desde una percepción espacial entre lo pictórico y arquitectónico.

Tengo la sensación de que a diferencia de tu serie anterior, *Color Field,* donde predominaba la visualidad de la fotografía, quieres ahora acentuar el mapa, la línea, el transcurso, evitar

la lectura directa de lo representado o documentado, incidir en el proceso hasta identificarlo de modo que el espectador se va a encontrar con una obra en gerundio, es decir, sucediendo. Quizás por ello la lógica de lo serial se diluye en una operación que tiene más que ver con un ensamblaje de situaciones que a su vez se corresponden con los diferentes colores y que, en definitiva, han derivado en un proyecto que funciona como un organismo que vive a través la propia experiencia física en el espacio: llamémosle *organismo-color (in situ)*. Lo que también se me hace obvio es que la pintura en el espacio va a ser diferente a la concepción de un mural que se hubiera pensado ex profeso según la planimetría y proporciones arquitectónicas, es decir, la experiencia previa del transcurso en el paisaje aún permanece a través de una concepción fenomenológica de la pintura – (en) (sobre) el espacio: superposición de tiempos-colores-capas, como sustratos monocromáticos de experiencia.

IG / Creo que la diferencia fundamental entre este trabajo y la anterior serie *Color Field* es que el paisaje ya no se presenta como lugar *al que se llega* sino como lugar *del que se viene*. Y esto necesariamente lo cambia todo.

La primera posición sugiere la idea de punto, independientemente de que existiese una voluntad de reflejar un tránsito a través de la representación de la ruta. El paisaje es fundamentalmente un punto al que se llega, se interviene y se toma una fotografía, una posición geográfica exacta expresada de forma numérica a través de unas coordenadas. Implica un recorrido también, pero que se cierra en un lugar concreto, es algo que efectivamente *sucedió* y que acaba, tiene un cierre, un punto y aparte.

La segunda nos devuelve a la idea de línea. El paisaje ya no es un punto en el que se produce una intervención efímera sino que se dilata en un espacio en tránsito a partir del cual surge una dinámica que interviene ya en la propia galería. Comprende un espacio y una experiencia más extensa al partir del caminar como proceso desde el cual se extraen –conceptual y fotográficamente- una serie de intervenciones en el paisaje, que ya existían antes de que yo llegase y que seguirán allí cuando mis huellas se transformen de nuevo en camino. Y al contrario que en *Color Field* no desaparecen tras el disparo.

Ese tránsito se traslada a la galería pero no se presenta como algo que ya ha sucedido sino como algo que, como bien señalas, está *sucediendo* y se transforma en un nuevo recorrido que se desarrolla, ahora, en el propio espacio de la sala. Cada obra es simplemente una pieza, una unidad, una *parte de algo*, ninguna es totalmente independiente, ni siquiera en su conjunción con el resto de piezas de cualquiera de las fases de la exposición, todo se *ensambla* en un proceso expositivo que es realmente la obra y ésta se atomizará de nuevo tras la exposición. Cuando todo acabe, en esta misma sala se montará una muestra diferente de otro artista y así se seguirán sucediendo las exposiciones, tiene mucho que ver con la propia dinámica de una sala de exposiciones.

Te mando las imágenes definitivas. Verás que, en la mayoría de los casos, no se trata de primeros planos de las marcas, me interesa su situación en el contexto y ese equilibrio entre una presencia discreta, casi oculta en algunos casos, y ese punto de atención que supone. Su reducido tamaño se compensa con un color llamativo y en el amplio contexto en el que se ubican adquieren una potencia visual que me fascina. No exigen una detención, acompañan el caminar. Ese tránsito desde una marca a la siguiente, desde que se adivina en la lejanía y va adquiriendo cada vez más presencia hasta que se sobrepasa y desaparece de nuevo, hasta la siguiente, siendo todas iguales y todas diferentes, es algo que no era posible representar con la fotografía, ni siquiera con el vídeo. Creo que este es el motivo por el que he planteado el proyecto de esta manera, tratando de transformar ese tránsito en una exposición.

El muro es ahora el paisaje. Y el suelo un camino que se construye en relación al muro.

AN / Irene, permíteme terminar con un guiño a modo de cita, es una de las observaciones de Wittgenstein sobre los colores:

58. Imagínese a alguien que señala un lugar en el iris de un ojo rembrandtiano y dice: "las paredes de mi cuarto deberían pintarse de este color".

Nos vemos en Madrid.

La mejor manera de entender esta exposición es visitándola en sus tres fases o bien a través de la documentación que acompañará el proceso y que estará disponible en www.irenegrau.com

PH**E**15
PONCE+ROBLES

Exposición realizada del 28 de mayo al 17 de julio de 2015 en la galería Ponce+Robles, Madrid. PhotoEspaña 2015.

C. Valenciana / Galicia 2015

>> Sendero GR 94,
tramo de 18 km (etapa 2)

> Tramo de 6 km en el que coinciden los senderos SL-CV 105, GR 7 y PRV-T 103.

La mejor manera de entender esta exposición es visitándola en sus tres fases o bien a través de la documentación que acompañará el proceso y que estará disponible en www.irenegrau.com

PH**E**15
PONCE+ROBLES

