



Almarza, Cristina y Vara, Laura (2021). “Transcripción de la entrevista a Mónica Gener, 1 de junio de 2021” [Metodología de Conservación y Restauración del Arte Contemporáneo II, Dir. Judit Gasca]. Universidad Complutense de Madrid.



La artista entrevistada es Mónica Gener, profesora en la Universidad Complutense de Madrid en el Departamento de Dibujo y Grabado de la facultad de Bellas Artes. Licenciada en 1991. Obtuvo una beca predoctoral en las universidades californianas de Irvine y Long Beach. Ha realizado exposiciones individuales y colectivas, nacionales e internacionales. Además, fue galardonada con diversos premios encontrándose algunas de sus obras en colecciones públicas y privadas, en instituciones o entidades.

Su obra es diversa por su materialidad y realización, por los lugares, su carácter efímero o permanente. También ha publicado varios textos de los que destacamos *Grupo Quince, taller-editora-galería, Madrid 1971-1985* editado por la Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo.

Cristina Almarza: ¿Cómo surgió que tu obra se materializara como una fusión de técnicas entre las cuales no se había encontrado una conexión directa?

Mónica Gener: Eso es una larga trayectoria en la que van surgiendo muchos proyectos, y cada proyecto necesita una técnica distinta. Pero realmente yo estudié en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid e hice la especialización de grabado y después la de pintura. Durante mi estancia de dos años en Estados Unidos trabajé en escultura y arte público. Cuando volví de Estados Unidos realicé varios proyectos de arte público y también hacía obra más pequeña de galería. Y ya ahí te van surgiendo proyectos que te exigen un poco más de fotografía... Realmente fue porque me dieron la beca de París, y cuando fui para que me dieran la beca formalmente había un problema y me dijeron “la beca de pintura ya está dada, solo nos queda la de fotografía” y dije “vale, perfecto. Si tengo que desarrollar mi obra con fotografía, perfecto, como si es haciendo ballet”. El caso es que irme a París a vivir 6 meses era una oportunidad que no iba a desaprovechar. Entonces empecé a utilizar mucho la fotografía. Siempre me ha gustado la restauración, los muebles antiguos y toda esa parafernalia de ir al Rastro, buscar cosas antiguas, de darles un nuevo sentido. Entonces, claro las antiguas no restauradas son más baratas, lo que hace que las compres y las restaures tú buscando soluciones a cada una de las propuestas que vas encontrando.

Laura Vara: ¿Tienes una idea previa del completo de la obra antes de realizarla o en medida que la materializas tu idea principal se desarrolla?

M: Se va desarrollando, siempre hay como un proyecto inicial que efectivamente a lo largo de todo el proceso termina derivando en otra cosa, pero sí, digamos que siempre hay una parte más proyectual. Digamos que siempre está todo más atado a priori, pero luego siempre hago una obra más lúdica, porque llevar a cabo un proyecto requiere de luego tener un lugar donde exhibirlo, tener los materiales, tener un presupuesto... Y muchas veces eso no existe, simplemente vas trabajando en el estudio, vas haciendo cosas y ahí es todo un poco más espontáneo.

A mí me gusta mucho el collage, el collage no bidimensional, sino tridimensional, hacer que objetos que no tienen nada que ver terminen funcionando como objetos que sí que componen y terminan diciendo algo si están unidos. Entonces ahí sí que entra esa parte como más lúdica. Luego proyectos como el arte público siempre van desde un principio con un proyecto, un presupuesto, una idea, unos materiales, que pueden variar un poco al final pero que prácticamente no suelen hacerlo. De hecho, suelo hacer siempre una maqueta y la maqueta al final me sorprende de lo que se parece al proyecto. Según también a la escala que trabajes, si estas en el taller igual acabas un poco jugando con materiales o si haces ya un proyecto más grande financiado detallado con una memoria y un presupuesto.

L: Claro que luego también igual para ti puedes ser un poco más laxa contigo misma.

M: Sí...además es que es también un reto. Lo que tiene ser artista es que al final siempre estás con la sensación de partir de cero. Entonces si tienes ese reto de tener que llegar a algo y además tienes un presupuesto y me lo pagan y hay un cliente o un concurso o algo

estipulado, pues tienes que seguirles un poco más. Pero luego a mí me encanta, como vengo un poco del mundo gráfico del grabado, en el grabado siempre tienes las tintas y tienes que usar una plancha o mezclarla con una tinta, o coger otra plancha mezclando las cosas, añadiendo un papel japonés... es un poco una investigación pero a una escala un poco reducida.

C: En caso de dibujos previos ¿Los bocetos los llevas a cabo con el material final con el que vas a realizar la obra o utilizas otros materiales de peor calidad?

M: Es como te he dicho: depende del proyecto. Hay veces que esos dibujos son solo una manera de empezar, de arrancar, y me sirve una servilleta o me voy a presentar a un concurso con unas bases, el procedimiento, las dimensiones que te piden, entonces ya ahí empiezas con una seriedad más en serio. “Esto tiene que salir” y entonces tengo que ajustarme a todo y, desde el principio, buscar los materiales más parecidos, hacer pruebas de muestras, de materiales, y con la vista puesta al objeto final.

L: Hemos investigado sobre tus diferentes exposiciones colaborativas, ¿Qué importancia le das al trabajo en conjunto con otras personas del mundo del arte?

M: Para mí fundamental, sobre todo en esos proyectos de mayor envergadura como arte público, o una instalación o una exposición colectiva. Realmente creo que el artista cada vez tiende a abarcar más disciplinas. Además, antes el pintor era pintor y no esculpía ni grababa y con el tiempo ha intentado dominar todos los lenguajes y expresarse con todas las herramientas. Claro que aun así yo estoy absolutamente limitada: de conocimientos digitales, o de conocimientos de arquitectura... Yo las obras de arte público sí he necesitado que alguien me eche una mano en ese tipo de cosas y creo que eso es lo que te enriquece de verdad. Que alguien que sabe de materiales te diga “pues usa este material que va a resistir más, que se puede teñir, que se puede adaptar a esto, o que seca antes” porque yo soy limitada. En eso reconozco que, aunque tiendo a intentar saber de todo no puedo. Y por otro lado creo que lo mejor que me puede pasar es rodearme de gente que me pueda ayudar y de la que me pueda enriquecer y de la que pueda aprender.

C: ¿Se ha visto tu obra influenciada por la interacción que tuvieses con otros artistas? ¿En qué?

M: Sí, seguramente sí, a lo mejor conscientemente no pero seguramente sí. Si llegas a soluciones buenas... porque estos otros artistas y expertos en su sector han sabido mostrarte cosas que tu no sabías para tus obras, entonces sí. Si tú ahora me preguntas de quién te has influenciado no te sabría decir absolutamente nadie, pero por otro lado sé que sí. Por ejemplo, los primeros murales del metro que hice, los hice con una artista que se llama Esther Pizarro y con ella coincidí en EE. UU. Entonces el segundo año coincidí con ella y esas clases de arte público las dimos juntas, y cuando volvimos nos presentamos juntas a estos proyectos. Entonces, mi visión no era una visión espacial y escultórica, yo aportaba más la parte bidimensional y de color, y ella la parte más escultórica, porque es escultora.

Hacer esos dos murales con Esther Pizarro me han enriquecido muchísimo. Siempre lo pienso, mi carrera realmente comenzó cuando vine a España y empecé a colaborar con ella. Hemos hecho más cosas juntas y somos íntimas amigas. Hemos dado 17 años de clases en la Universidad Europea de Madrid. Lo mejor que te puede pasar es rodearte de gente que te aporta y que puedes cambiar conocimientos y trabajar de forma colaborativa.

L: Con relación a los grabados que llevas a cabo ¿Utilizas las técnicas ya preestablecidas desde la antigüedad o te dejas llevar por tu propio aprendizaje resultando más laxa la técnica?

M: Utilizo la técnica, pero por ejemplo las últimas cosas que he hecho han sido en plancha de fotopolímero. Se supone que el arte gráfico si tiene una premisa es que es editable, que es reproducible y normalmente las planchas que yo he hecho ha sido para hacer ejemplares únicos, con lo cual es una contradicción. No es que innove, sino simplemente que trabajo con materiales que conozco y si en ese momento yo lo que quiero hacer son obras únicas, pues eso es lo que hago. En las otras obras que hice, por ejemplo, en Centro de la Calcografía Nacional, fueron unas impresiones sobre acetato transparente y una estampa sobre transparencia y papel normal. Sin embargo, no es que innove, sino que lo único que buscas es saber cuáles son los procedimientos que más se adecuan a la idea que quieres mostrar. Y en realidad yo en este caso lo que quería mostrar era un grabado antiguo modificado y una imagen nueva superpuesta, pero si lo hacía todo en un mismo papel llegaba a confundirse una cosa con la otra. Entonces la superposición de un acetato me venía muy bien, con lo cual no me considero alguien innovador, pero sí me he dado cuenta de que ido metiendo a lo mejor técnicas y materiales que no se utilizaban hasta ese momento. No por innovar, sino que me pregunto si “se podrá hacer esto, si el papel podrá responder... “sobre todo curiosidad, eso es lo que normalmente me mueve. No el “voy a innovar” sino “voy a probar”.

C: Ya que comentaste que el arte para ti era una forma de vida y de expresión ¿Qué es más importante en cuanto a los materiales, la apariencia visual y su durabilidad u otras cualidades como el significado simbólico?

M: Me interesa muchísimo los materiales porque creo que transmiten muchísimo a la hora de contar algo. El material, ya aparte del color y de la forma que tenga, está transmitiendo muchísimo, por lo cual para mí son muy importantes. Siempre he intentado que los materiales fueran buenos y que la obra fuera bella, atractiva, que tenga un componente importante de equilibrio, que alguien que la vea le parezca agradable de ver. He buscado buenos materiales, he intentado trabajar profesionalmente para que los materiales no se destruyan a los tres días, pero nunca me ha importado que con el paso del tiempo la obra se deteriore, es decir, todos nos deterioramos pues la obra también. Entiendo que hay que cuidar, hay que restaurar, pero en mi obra es un componente importante pero no decisivo. Si esto no va a durar más de 50 años no lo voy a hacer.

L: ¿A la hora de realizar tu obra llevas a cabo algún tipo de documentación escrita o fotográfica que deje constancia de cómo ha sido realizado? Has comentado que en tu obra pública sí, entonces ¿en tu obra más privada también?

M: Normalmente a mí me encanta hacer fotos, hago fotos de todo y tengo el ordenador absolutamente colapsado de todas las fotos que hago en todos los ámbitos de mi vida, incluidos de los procesos creativos. Lo que pasa es que esas fotos nunca las vuelvo a ver, entonces supongo que cuando sea mayor y no tenga otra cosa que hacer, volveré a esas fotos, si el ordenador no las ha borrado por alguna extraña razón que seguramente ocurre y me gustará ver ese proceso, porque yo disfruto muchísimo del proceso. Entonces por eso siempre tengo la cámara al lado. Además, como siempre voy probando, voy haciendo fotos por si luego quiero echar marcha atrás. Entonces es la manera de tenerlo ahí registrado. Así que sí, me gusta registrar el proceso, pero no por dejar constancia, sino porque particularmente lo disfruto.

El resultado está ahí y normalmente como que se desprende de lo que eres tú, pero el proceso y el tiempo que has invertido realizándolo, como para mí es tan placentero, igual que como fotografiar a tus hijos, las obras se van materializando y haces fotos.

C: ¿En tus obras más infraestructurales considerarías algún tipo de medida de protección como una distancia mínima para poder observarla? ¿O prefieres que sean obras interactivas? Como por ejemplo tu obra en Navacerrada.

M: Esa obra es especialmente conflictiva porque es un parque público. Se convocó en un concurso de arte público y yo lo que propuse fue un parque escultórico. Entonces yo pensé que, al estar hecho de hormigón, al tener un suelo donde realmente cada piedrecita estaba con un adhesivo especial para que estuviese fijo y nadie pudiese desprenderlas, el hormigón no estaba pintado, estaba teñido, por si se descascarillaba, al ser en masa que no se notara tanto... Pero la experiencia al ir al cabo de los años es que ha sido vandalizado, no es que haya sido utilizado. No es para monopatines, o es para bicicletas, y la gente ha subido haciendo como si fuera un skate park y lo han utilizado para eso. En el fondo me da muchísima pena. También pienso que el ayuntamiento que otorgó ese premio debería cuidarlo igual que el parque de columpios de 10 metros más allá, que si se rompe un columpio va un operario y lo arregla, si se alguien pisa el césped y estropea las plantitas pues lo vuelves a poner.

Sin embargo, la obra se quedó ahí a ver si se deterioraba más y es una pena que no se encarguen más de esas cosas. Y ese es un ejemplo, pero hay muchísimas obras de arte público que se están deteriorando, porque la final es un ayuntamiento que tiene la potestad de generar eso y a los 3 o 4 años ya no está, entonces no quieren tomar el compromiso del otro alcalde.

L: ¿En el caso de una exposición temporal en las que tus obras estuviesen incluidas, ¿cómo considerarías un posible transporte y cuáles serían unas pautas básicas para que se llevasen a cabo?

M: Pues, a ver, te cuento, el transporte por supuesto todo viene embalado con papel de burbuja, corchos, todo tipo de material que pueda evitar que pueda evitar el deterioro de la obra, como cajas de madera. Toda precaución es poca, porque aun poniendo todas las precauciones a veces la obra al transportarla... Porque si tienes por ejemplo una exposición en Palma de Mallorca, tienes que enviarla y te tienes que fiar de que SEUR la

va a enviar bien. Tú la embalas y pones “esta parte para arriba, por favor” en rojo y nada más meterla en el camión la colocan hacia abajo. Entonces, sí que es verdad que hay una cosa importante y es que, a los artistas, excepto a la gente ya muy consagrada, no se les trata por parte de las instituciones, galerías o museos de una forma correcta. No al artista, sino a su obra.

A mí me ha pasado de todo, de hacer una exposición en algún sitio y te mandan a la gente de transporte que te dicen que no embales nada porque ahí te lo embalan todo. Y es que te lo embalan, pero hasta con guantes porque te lo cogen, te lo embalan, te ponen unos fieltros... para que todo esté perfecto en el camión. Y tú lo ves cuando te lo están embalando y dices “madre mía, si ni yo lo haría mejor”. Pero, por otro lado, depende de si es esa institución u otra con menos recursos y te viene el operario de turno que le da igual que sean obras de arte a que sean muebles de oficina y ahí va todo...

Entonces, pues la verdad es que son tus obras, tú quieres que estén perfectamente y cualquier forma de envolverlas y cuidarlas para transportarlas es poco ¿no? Y luego lo que pasa es que dependes de muchas más cosas que no puedes controlar que a veces son muy buenas y otras no tan buenas.

L: ¿Y en cuanto al emplazamiento también dejas unas pautas como por ejemplo de luz?

M: Realmente no, la obra cuando se encuentra en un espacio debe tener unas condiciones que el artista, y en este caso yo, he decidido que tengan. Cómo debe incidir la luz, cuál tiene que ser el espacio que tenga para que respire la obra con las otras obras... entonces para ti siempre digamos que tienes en la mente el sitio ideal pero también claro, eso puede o no ser. Tú mandas la obra y te hacen el montaje como les da la gana, pero a mí me parece que el entorno donde se coloca la obra forma parte también de la obra. Pero también quiero que la gente se acerque a la obra, quiero que en ningún momento se diga “que no se toque”. Porque no, al revés, las obras están para observarlas y no digo que pongas las manos encima pero sí que creo que la cercanía de la obra con el público hace que el público la sienta mejor. entonces en ese aspecto, que no la vandalicen pero que sí que la puedan disfrutar en el contexto idóneo que es el que yo he pensado para esa obra.

C: ¿Consideras tus obras efímeras?

M: No. Cuando las planteo no pienso que sean efímeras en el sentido de trabajar con materiales efímeros, con plantas vivas, con elementos que se pueden deteriorar, con frutas... En principio, esa forma yo no la contemplo en mi trabajo, pero sí que mi planteamiento es que no son obras que necesariamente tengan que perdurar eternamente.

L: ¿En algún momento has llevado a cabo un trabajo interdisciplinar con personas informadas sobre la química, la restauración o la biología para conocer la naturaleza de los materiales que utiliza con su posible degradación ante el lugar al que está expuesto?

M: Mi marido es biólogo. Él me ayuda un montón en montajes y en temas de fabricación que son complicadas yo las hago con él. Discutimos y nos decimos “venga pues esta es mi idea ¿cómo podemos hacerlo?” pero más allá de esas herramientas o materiales más

normales nunca he tenido la necesidad de utilizar productos químicos. En todo caso ceras o encáusticas, disolventes, ácidos, barnices... pero no hasta el punto de documentarme para ver si este barniz amarillea o si el otro no lo hace. Yo he comprado el barniz que me ha parecido mejor. También tengo la máxima de que cuanto más caro mejor es supuestamente. Igual que si te compras unas acuarelas, supuestamente si son más caras tienen más pigmento, más aglutinante de buena calidad e igual si te compras un pincel. Te cuesta un poco más, pero sabes que ese pincel te va a dejar un rastro que no es el mismo que el de un pincel que te compras en los chinos. Entonces en ese aspecto he cuidado los materiales que he utilizado siempre para el beneficio de la obra. Pero tanto como para necesitar asesoramiento científico... más técnico que científico casi, más de la parte de los materiales y de su fabricación y su degradación, pues no.

C: ¿Cómo llevas a cabo la materialización de tu obra? ¿Lo haces directamente en el lugar definitivo? ¿Tomas datos sobre el lugar definitivo, lo realizas en tu taller y luego lo trasladas?

M: Como tengo una obra muy variada dependiendo del caso. Por ejemplo, la obra de Navacerrada directamente lo hicimos ahí, con el mono de obrero, embarazada de 6 meses y haciendo hormigón con la hormigonera, echándolo, con todos los taladros, con toda la cimentación ahí in situ.

Efectivamente hay una obra de estudio y sobre todo la restauración de muebles, que me encanta, me pongo en un rinconcito a restaurar los objetos. Y luego también uso muchísimo el ordenador, tengo el taller, mi despacho, con la impresora y con toda la generación de imágenes. Entonces lo que creo que me pasa es que me aburro rápido de una cosa, si necesito ordenador ahí estoy, si no estoy en el estudio cortando papeles, a los 20 minutos estoy dibujando en la cocina... Realmente no es que use solo un espacio. Es que gracias a Dios tengo un estudio muy grande y muchísimos materiales para hacer una tienda de materiales, medio tienda de materiales medio ferretería. Como me gustan los objetos antiguos siempre que hay alguien que quiere desprenderse de un objeto antiguo sabe que me lo puede dar... entonces hay sillas antiguas, cajas de relojes antiguos. Voy al Rastro y compro estampas de siglo XVII siglo XIX que luego escaneo y reutilizo. Voy utilizando un montón de herramientas y de espacios distintos según el proyecto.

L: ¿Cuál es el límite aceptable, para tus obras, de envejecimiento y deterioro? ¿Dónde está la barrera entre un estado aceptable de conservación y presentación y el estado en el que debe intervenir para devolver a la obra su capacidad de comunicación?

M: A mí me encantaría que mis obras duraran para siempre, pero por otro lado no lo creo, porque un dibujo de Leonardo ojalá dura siempre pero siempre, siempre, pero mi obra no considero que sea de un nivel tan importante para que tenga que durar tanto. Con que alguien que la tenga pueda disfrutarla, incluso pasarla a sus hijos, ya me doy por satisfecha. Para mí es más casi el momento, que la gente que lo ve y lo disfruta, lo compra o lo tiene, que pueda hacerlo. Y ojalá no se deteriore porque obviamente tú estás vendiendo algo que lo suyo es que se conserve y se mantenga tal cual como tú lo has vendido.

En cuanto a restaurar, sí, ojalá se pudiera, si tuviera un deterioro, lo que pasa que es complicado porque es igual que si tienes que restaurar un video, una instalación, ¿cómo lo restauras? Es complicado, ese es vuestro reto al final.

L: Hace nada fuimos a la filмотeca a ver cómo se restauraban videos, super interesante la verdad. Ver cómo se recuperaba el color de una película .

M: Realmente claro, es lo que tiene que pasar. Que el tiempo afecta a todo, aunque no quieras, lo que yo desearía es que no se deteriorasen. ¿Realmente me importa? Tengo que decir que no, es como que yo ya no puedo ser responsable. Yo he hecho la obra, tú la has comprado, la tienes en tu casa, espero que te dure mucho, pero yo ya no puedo cargar con esa responsabilidad de que eso me vuelva a mí dentro de veinte años.

“Oye mira es que se me ha descascarillado”, a mí ya no me lo digas, búscate un restaurador. Porque efectivamente los metacrilatos amarillean, los barnices amarillean y yo he utilizado cosas sobre la marcha y he ido aprendiendo y entiendo que muchos materiales, aunque pusiese todo mi empeño en que envejeciesen bien, no va a pasar. Pero por falta de conocimiento y de herramientas para saber cuánto duran los materiales.

C: ¿Hasta qué punto resultan los materiales de la obra original únicos e insustituibles si se ha visto expuesta a un daño que perjudicase a su integridad?

M: Para mí no son insustituibles, al revés. Creo que el que venga detrás sabrá si he utilizado un cristal de poca densidad o una preparación, sabrá que es mejor, o el plástico, o el adhesivo. Eso es realmente vuestro trabajo, saber que material es el idóneo para sustituirlo y tanto en cuanto no varíe la sensación, el cuerpo de la obra, cualquier tipo de restauración me parecerá estupenda

C: De nuevo, en relación con sus grabados ¿Si se ven afectados por el deterioro estaría dispuesta a que se restaurase o a que simplemente se llevase a cabo otra copia?

M: Yo creo que eso depende del nivel de deterioro. En teoría, una plancha tiene una edición de x ejemplares y cuando se termina se ralla, a esa matriz se le hace una marca para que no se puedan sacar más copias. Entonces eso de sacar una copia a mí no me importaría, pero en realidad estaríamos contraviniendo las normas, las reglas, la ética, del grabado, de la estampa, del arte gráfico. Por otro lado, si el deterioro es muy grande pues poca solución tiene. Si es poco, realmente ese es vuestro trabajo, barnices o ácidos o aceites o humedad, todo eso sí hay que recuperarlo (la estampa) en la medida de lo posible, siempre pensando que a lo mejor vuestro trabajo es incluso más valioso que el mío. Muchas veces si alguien me enseña algo que tal le digo “tíralo, te regalo otro grabado”. Que la restauración es conveniente en la mayoría de los casos, pero teniendo en cuenta los parámetros de qué estáis restaurando. Si vale la pena por supuesto. Si no vale la pena, si os va a costar más el collar que el galgo, pues no.

L: Luego también nos has comentado que guardas el proceso documental de cómo has llevado una obra. Nos preguntamos si ese tipo de fotografías las tienes guardadas en una

base de datos la que por ejemplo un restaurador pudiese acceder por si necesitase conocer ese tipo de información.

M: No, no... Todas esas fotos las tengo yo, ya os he dicho que muchas de ni las he vuelto a ver.

Una vez hechas las he volcado en el ordenador y ahí se han quedado. Tampoco creo que ayudase mucho a un restaurador ver ese proceso, pero por supuesto si alguien las necesitase estarían accesibles porque yo sería la primera interesada y las pondría a disposición de quien las necesitase.

Yo por ejemplo entiendo que las cajas de luz son complicadas porque la luz al final deteriora el duratrans, que es la imagen que está impresa sobre un plástico que al final es transparente para dejar pasar la luz. Entonces claro, a una cosa a la que le está dando la luz, se supone que, durante muchas horas, eso se está deteriorando sí o sí. De hecho, yo tengo una caja de luz en la entrada de mi casa de dos metros que hice para la Feria de ARCO de hace dos años y yo cada día la veo más blanca, veo que a cada día que pasa la imagen se va perdiendo. Nunca restauraría eso, ¿qué haría? Pues en un momento dado si quiero volver a tener a original volvería a llevar el documento digital, el archivo digital, al mismo sitio donde hice esa ampliación y volvería a sacar una copia. Entonces yo creo que ese sería el sistema. Mejor que el buscar remedio a eso, sustituirlo directamente en el caso de la foto.

C: Si una de tus obras necesitase de un proceso de restauración, ¿querrías estar presente y ser informada de cada procedimiento que se llevase a cabo o preferirías confiar en el restaurador en su toma de decisiones?

M: Creo que confiaría en las manos del restaurador, aunque mi curiosidad me llevaría a estar con él , a aprender, a intentar saber de todo. Prueba de eso es que mi obra sea tan variada, y la restauración me encanta. Por ello es probable que quisiera estar en el proceso, pero solo por curiosidad, no por controlar y decir “no hagas esto, no hagas lo otro”, porque la profesionalidad del restaurador es plena confianza de que lo va a hacer lo mejor que sepa, perfectamente.

L: A través de la investigación que llevamos a cabo sobre las diferentes obras que has planteado en toda tu carrera artística, nos encontramos con dos obras no realizadas que resultaban realmente interesante cara a su conservación y restauración por la ambigüedad de su materialización. Tanto en “Ilumina tu estrella” y “Pide un deseo” destaca el uso de luces como material principal de la obra.

En el caso de que lo llevases a cabo ¿cuál consideras que debe ser el criterio que siga un futuro conservador para su durabilidad si es que quieres que no sean obras efímeras?

M: Esas obras en realidad eran cajas de luz gigantes, entonces yo en su momento me tendría que asesorar para ver qué luz iba a durar más tiempo como el LED, que si es luz cálida o fría o que si mejor una conexión u otra. Entonces intentaría irme al material que se supone que iba a durar más tiempo. Pero a partir de ahí, una vez ya está instalado,

hecho y terminado, el que venga detrás, en el caso de que hubiera un fallo eléctrico, que sin alterar la obra que decida en relación si ha salido una bombilla que consuma menos. No me importaría nada que se hicieran variaciones en el material sin cambiar el aspecto estético de la obra. Las partes de fuera son en realidad imágenes estructurales y realmente pienso lo mismo, si la imagen acabase deteriorándose, lo que dejaría sería el archivo digital, con lo cual esas imágenes podrían volver a recomponerse, volver a imprimirse y ponerse en sustitución de las que se han deteriorado.

C: ¿Las bombillas usadas deberían ser de la misma marca y tipología si resultasen dañadas?

M: No.

L: ¿Resultarían obras estáticas o podrían verse transportadas en un supuesto caso de exposición temporal?

M: No, bueno... La de "Ilumina tu estrella" era un proyecto para una estación de metro con un frontal curvo y esa sería para ese espacio, pero es verdad que ese proyecto lo he enseñado y la gente se preguntaba si se podría adaptar a otros espacios. Hemos hecho intentos de adaptación a otros sitios y por supuesto, no ha cuajado en ninguno de los casos, pero se puede perfectamente adaptar.

Y la otra, que eran como tres torres, era un proyecto para una calle de Málaga, la calle Larios, donde intentaron hacer varios proyectos de arte público. Podría haberse ubicado en otro sitio y una vez ahí igual esa sí que hubiera sido más transportable a otros lugares. Pero la del metro hubiera sido una obra grande, enorme. Hubiera sido precioso, la verdad es que a mí me gustaba muchísimo ese proyecto. Nos dieron el segundo premio y está bien un segundo premio, lo que pasa es que los segundos premios no se ejecutan. Pero bueno, esta es la vida del artista, que muchas veces trabajas... Y bueno que también hubiera podido ser un tercer premio o también podría no haber sido nada y estuvimos un par de meses las dos con manipulación de las fotos y la parte de los materiales y me refiero que a veces es un desgaste grande del artista el intentar sacar adelante obras que al final se quedan en papel. Por eso creo que inconscientemente yo he diversificado tanto mi trabajo, porque digamos que las piezas más pequeñas a lo mejor son más vendibles. Me presento a concursos que suponen un reto y unos ingresos mayores. Pero cuando termino con eso acabo tan agotada que acabo volviendo a la obra más de estudio, a volver a regenerar ideas y a trabajar con otras visiones, con materiales nuevos... Es realmente lo que más me gusta, empezar con un nuevo proyecto.

Por ejemplo, el último proyecto fue un proyecto de cianotipias, una técnica fotográfica y estuve trabajando con un archivo. Eran placas de vidrio, negativos de vidrio de 1900 de una colección de un familiar, una colección maravillosa. Y a través de esos negativos hice unas cianotipias y entonces monté toda su exposición en base a esas imágenes. Y yo nunca había trabajado con la cianotipia y nunca había trabajado con el concepto de memoria, con la recuperación de un archivo... fue más proyecto de investigación que proyecto artístico. Entonces la gente que me conoce siempre me pregunta con qué estoy ahora. Y realmente eso es lo que me mueve. Sí que entiendo que todo lo que creo tiene que

conservarse lo mejor posible pero también reconozco que a pesar de buscar los mejores materiales y de poner todo mi empeño en que todo esté impecable en terminaciones y en parte estética, mi intención no es que perdure, en que esto se tenga que observar en trescientos años. Eso es lo último que se me pasa por la cabeza a la hora de trabajar.

L: ¿Pertenece a algún tipo de asociación que busque la protección de tus intereses de tus derechos de autor?

M: No. Sé que VEGAP tiene una asociación y que muchos artistas pertenecen a esta asociación. VEGAP se ocupa de si alguna imagen tuya sale en una publicación o una entrevista, catálogo, etc., pedir los derechos de autor y que al final del año tengas un ingreso por esos derechos. Pero por otro lado hay muchas entidades que si eres de VEGAP no les gusta, porque tienen que pagar esos derechos y no quieren pagarlo.

Si tienes una exposición colectiva a veces te preguntan si eres de VEGAP y siempre están un poco reticentes. Y no es solo esa la excusa de que no participe en ninguna asociación, sino porque me gusta ir por libre. La parte burocrática del arte me cansa mucho, entonces entiendo que igual debería ser más reivindicativa porque sí que es verdad que hay asociaciones que lo único que quieren es el beneficio de los artistas. Pero yo en esas batallas no me quiero meter, entonces yo no estoy vinculada ni ligada a ninguna asociación ni a nada que sea del gremio del mundo del arte. Yo voy por libre, en todos los sentidos.

Si me apetece hacer algo lo voy a hacer y no porque una galerista me diga que lo otro se vende mejor, lo siento, pero... Sé que hay gente que funciona así porque al final es una profesión y tienes que vivir de ello y eso te exige un compromiso. Mi compromiso es mi trabajo con mi obra, pero no el trabajo con mi obra, las galerías y la sociedad porque hay muchos intereses creados que no me gustan. Prefiero mantenerme un poco de manera egoísta al margen y trabajar de una forma autónoma. Y gracias a las clases me lo puedo permitir.

También entiendo que muchos artistas solamente viven del arte y es muy complicado, entonces tienen que seguir ciertas pautas para seguir ahí sin perder el estatus que tienen. Tienen que pagar cierto peaje en ese sentido, y yo no sé si es la edad o tener otros ingresos, pero no.