



CHAPA Y PINTURA

ALEJANDRO GONZÁLEZ CASTILLO

TRABAJO FIN DE MÁSTER - TUTOR: JAVIER GARCERÁ - SEPTIEMBRE 2019

BBAA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



SALA DE EXPOSICIONES
FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

“Porque sin la intervención de esa toxina no se puede llevar a cabo una auténtica labor creativa en el sentido verdadero del término (Les pido perdón por la extraña metáfora que ahora emplearé, pero puede parecerse al hecho de que la parte más sabrosa del pez globo sea precisamente la más cercana al veneno)”

Haruki Murakami

ÍNDICE

1. Idea que fundamenta el discurso plástico p. 1
 - 1.1 El espacio, el tiempo y la velocidad p. 1
 - 1.2 El accidente y *lo siniestro* p. 5
2. Evolución y fases del proyecto p. 18
 - 2.1 Fase inicial p. 18
 - 2.2 Interés por técnicas y estados de los procesos del taller de chapa y pintura p. 25
 - 2.3 La llegada del *Crash* p. 30
 - 2.4 Referentes p. 35
 - 2.5 Revisión del *Crash*, última fase del proyecto p. 40
3. El paso a la instalación p. 47
4. Conclusiones p. 52
5. Bibliografía p. 54
6. Anexo de imágenes “Chapa y Pintura” (I-XVIII)

CHAPA Y PINTURA

1. Idea que fundamenta el discurso plástico

“Chapa y Pintura” es un proyecto artístico multidisciplinar donde me sirvo de objetos, materiales accidentados y residuales en relación al automóvil para aludir a la idea de accidente como causa del acontecimiento estético. Trabajando con este nuevo estado que adquiere la materia que surge tras el azar post-choque me propongo provocar una reflexión en el espectador sobre el espacio, tiempo y velocidad en la sociedad contemporánea en la que vive.

La idea de *accidente*, la cual trato con diferentes formas y procesos plásticos, sublima la estrecha relación entre opuestos como lo estético y antiestético, lo bello y lo siniestro o la vida y la muerte; Tras una primera impronta con las piezas accidentadas donde nos encontramos con el evidente final de algo, damos paso, precisamente, a percibir todo lo contrario: lo que tiene vida y lo que está sucediendo.

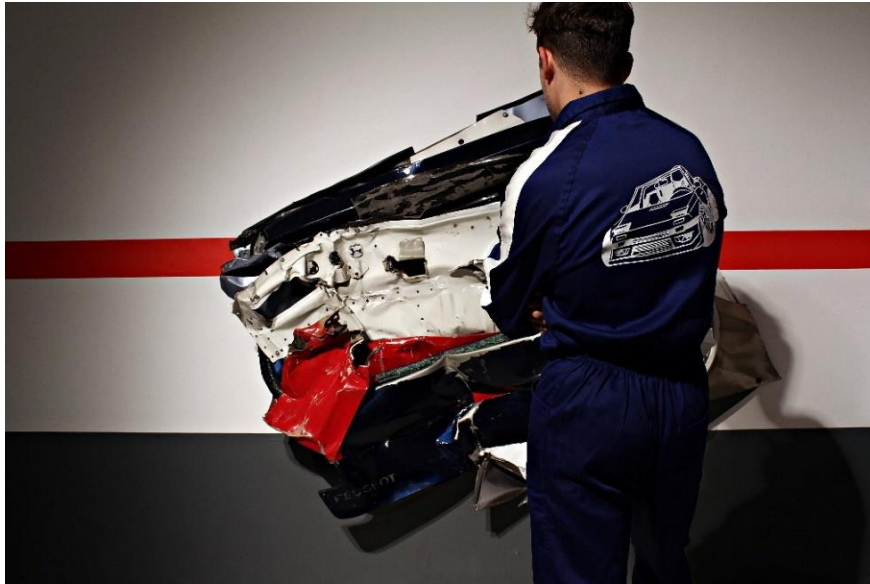
¹ El concepto de *lo siniestro* se abordará más adelante siguiendo las aportaciones de Eugenio Trías.

Accedemos a niveles de percepción donde perder tiempo con formas que ya no sirven en la sociedad, que están muertas; Ausentando nuestros prejuicios, tomamos distancia con lo establecido y evidente para liberar nuestra sensibilidad hacia las cosas.

El título, hace referencia de forma irónica a la similitud que existe entre el trabajo del chapista original de taller que arregla coches y mi forma de servirme de esos procesos manipulando y jugando con el estado final de las piezas. En mi caso, utilizando unas herramientas y procesos similares propios de ese oficio, tergiverso los resultados mostrando con mis obras el lado oculto de la materia para conducir al espectador a la experiencia estética de *lo siniestro*¹.

1.1 El espacio, el tiempo y la velocidad

Al situarnos frente a cualquiera de las piezas que forman parte del proyecto “Chapa y Pintura”, no podemos evitar pensar en un taller, un desguace, una chatarrería o cualquier lugar de compraventa de metales residuales, entre otros. Pero, ¿por qué dirigir la mirada hacia estos sitios, estos lugares incómodos, sucios, que huelen a grasa y que pueden hasta vulnerar nuestras resistencias emocionales?



Fotografía de la instalación “Chapa y Pintura” en la Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Málaga, 2019

Lo que me interesa de dichos espacios es que tienen la capacidad de enfrentar al que los visita con esa otra parte que, aunque nos duela también nos constituye. Cuando me encuentro en estos lugares, parece como si el tiempo se hubiera detenido, me topo con la calma, la quietud. Percibo también un ligero aroma que me envuelve por completo cuando camino con los ojos cerrados por debajo de esos montones de chatarra. Consigo, a modo de ráfaga, verlo casi todo,

pero es imposible, siempre aparece algo que se me escapa. Tengo la sensación de adentrarme en una isla desierta, apartada, rodeado de cosas que pasan sin cesar, como en una autopista, pero realmente no estoy en una de ellas. Las autopistas llevan consigo el ruido y la velocidad y son una representación total de la sociedad en la que vivimos donde el tiempo se acelera y no nos queda hueco para pararnos a reflexionar, observar o ver lo que tenemos delante. A continuación, muestro un fragmento de lo que escribí después de uno de estos paseos o derivas:

“Estoy en calma y sigo escuchando el dichoso sonido de una materia movida por el viento chocar contra otra una y otra vez. Parece que en algún momento dejará de hacerlo al desplomarse por completo tras calentar el último hilo de metal por el que aún se sostiene de tanta repetición; se asemeja al sonido de las agujas de un reloj al que se le van acabando las pilas. No sabemos cuándo caerá, yo sigo aquí, observándome en este lugar a través de estos objetos muertos que en su quietud parecen seguir reflejando vida”

Al llegar al extremo de la percepción en mi experiencia sensible visitando uno de estos lugares, empiezo a ser consciente de todo lo que me rodea y quizás del límite de mi cuerpo, de lo finito. Uno de estos paseos podría significar para mí lo mismo que una caminata por un bosque de árboles gigantes donde no paramos de sorprendernos y,

al hacerlo, entramos en un estado desde el que duele reconocer la falta de tiempo que la sociedad contemporánea nos impone inexorablemente. Me doy cuenta claramente de que he tenido que *despistarme* o cambiar el rumbo repetido de mi cotidianidad dirigiéndome a un lugar no diseñado para la contemplación, para poder chocarme directamente con el asunto. Así, comienzo a ser consciente del uso que hago del tiempo, de la frágil conciencia de realidad que producen mis automatismos.

El tiempo en el que vivimos, caracterizado por la velocidad, interrumpe nuestra experiencia en el mundo. Esta experiencia que tuve entre las montañas de chatarra me ayuda a comprender las ideas que Paul Virilio plantea en su “Estética de la desaparición”. Según el autor, los que tienen el poder: “conducen, guían las energías y dan ritmo a la sociedad que controlan”². Parece como si el sistema nos manipulase para que produjésemos cosas velozmente sin pensar en la idea de la muerte y por ello, el simple hecho de que estamos vivos. Como decía antes, veo el presente como una autopista, o como una “sociedad de carreras”, en palabras de Virilio. Y en este sentido,

² Virilio, Paul, *Estética de la desaparición*, 1999, p. 17.

planteo que, como alternativa a esa velocidad que define al propio poder, el hecho de no hacer nada puede significar un acto de rebeldía con voluntad antisistema. Salirse de la autopista, mirar y mantener nuestra atención en un montón de chatarra durante un tiempo se traduce como: *no hacer caso*. Conseguimos tomar conciencia y separar en la medida de lo posible lo sabido de lo vivido.

Cuando acudo a estos espacios y vuelvo, parece como si me saliese realmente por un momento del mundo que conocemos como “real” para verlo de forma crítica.

Veamos cómo se relaciona lo que propone Foucault con mi experiencia personal:

“Ahora bien, entre todos esos lugares que se distinguen los unos de los otros, los hay que son absolutamente diferentes; lugares que se oponen a todos los demás y que de alguna manera están destinados a borrarlos, compensarlos, neutralizarlos o purificarlos. Son, en cierto modo, contra-espacios. Los niños conocen perfectamente dichos contra-espacios, esas utopías localizadas: por supuesto, una de ellas es el fondo del jardín; por supuesto, otra de ellas es el granero o, mejor aún, la tienda de apache erguida en medio del mismo; o bien, un jueves por la tarde, la cama de los padres”.³

³ Foucault Michel, *Topologías*, 1966. Conferencias radiofónicas pronunciadas por Michel Foucault el 7 y el 21 de diciembre de 1966, en France-Culture.

Me interesa señalar dos aspectos de esta cita. Por una parte, la idea de existencia de lugares de experiencia como utopías localizadas. Por otro, el hecho de que la vía de acceso a dicho lugar sea a través de la infancia. Porque ese comportamiento travieso de los niños al mirar y ver en esos espacios que el autor señala, es de la misma naturaleza que la experiencia que he señalado anteriormente. Los niños no tienen esa programación desarrollada como los adultos y por ello entran y buscan esos lugares. Están dejando de lado el territorio preparado para los adultos: un territorio diseñado. El desguace, en este caso, se corresponde con ese “fondo de jardín”, con el desorden o el azar infinito donde los ojos se pueden perder como los de un niño. Es por ello que en mi trabajo hay una alusión directa a la relación del espacio y el tiempo. Espacio, puesto que la materia que empleo habla directamente de un lugar concreto que me permite esta reflexión respecto al espacio diario, y tiempo, debido a que se requiere de él para poder observarlo.

Por lo tanto, cuando algo nos aquieta y nos lleva a reflexionar, ¿podríamos entender esta forma de interrupción del tiempo como una manera de accidentarnos? Una de las lecturas más importantes que hago de este suceso azaroso, es la toma de conciencia a través de la

puesta en crisis de la realidad con la experiencia sensible. Considero que en cada individuo se puede producir de forma diferente y hacia cosas totalmente distintas. Quizás, el hecho de que una situación desagradable o un lugar concreto nos lleve a esta reflexión podría ser síntoma de que vivimos en una sociedad creada, del bienestar. Llamo a estas experiencias imprevistas *accidentes* puesto que para bien o para mal, consiguen sacarnos de nuestra situación de confort o de este falso bienestar. Mis conclusiones apuntan a que no estamos preparados para lo negativo o lo dramático, pero quizás tampoco para una experiencia con nuestros sentidos. Así, no somos capaces de ver, ni apreciar la mitad de las cosas que pasan por delante nuestra en la rutina diaria. Cualquier momento puede ser una gran oportunidad para mirar y observar, para dedicarle tiempo a cualquier insignificante rincón. Sólo hay que estar atento, permanecer en ese modo de estar, en ese momento presente, en el aquí y ahora.

De nuevo acudo a Didi Huberman cuando señala que en ese momento de entrega “lo que vemos nos mira”.

“Entonces empezamos a comprender que cada cosa por ver, por más quieta, por más neutra que sea su apariencia, se vuelve ineluctable

cuando la sostiene una pérdida y desde allí, nos mira, nos concierne, nos asedia”⁴

Esta pérdida no la entiendo como un vacío que puede colmarse con la comprensión y con la palabra, con lo racional, sino todo lo contrario, un espacio que no podemos dominar y que sólo existe cuando somos capaces de preservarlo de esa tendencia a la clasificación e identificación conceptual.

Me planteo por lo tanto si para que se produzca esa *pérdida* de la que habla Huberman, tenemos que salir de la “sociedad de carreras” de la que hablaba Virilio. Una pérdida o falta de comprensión que se relaciona con la idea toma de conciencia a través del accidente: lo que nos sorprende, *lo siniestro* de la belleza que se ha revelado.

1.2 El accidente y lo siniestro

Cuando accedemos a este plano de la percepción se produce una colisión total con nuestras ideas preconcebidas en relación al mundo. Al chocar con un lugar que nos pueda producir esta sensación (podría ser una chatarra, un bosque o cualquier sitio), nos topamos con el problema que me interesa: es ese atentado contra nuestros esquemas

mentales que sucede en este tipo de “utopía localizada” a lo que yo llamo accidente. En una primera lectura, todos vemos en esa materia inerte una acumulación de coches rotos y de basura que nos remite a cierta violencia y desazón frente al dolor que vivieron las personas que iban dentro. Pero si hacemos un ejercicio de modificación de la conciencia a través de una intensificación de la mirada, podemos acceder a lo que realmente hay allí. Sin la carga del concepto, sin la narratividad que la mente elabora en función de la memoria del pasado o la proyección hacia el futuro, es posible ver de otra manera y vivir en esa “utopía localizada” que identificaba Virilio.



Fotograma de la Película *Crash*, David Cronenberg, 1996

⁴ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, 2014, p. 16.

Y entonces aparece la posibilidad de ver con todo el cuerpo, de acariciar cada una de las arrugas, desconchones y manchas de óxido, observar como la luz se distorsiona y genera miles de rojos sobre el único rojo que existía. El automático de la cabeza se ha debilitado, ya no hay dolor, ahora el accidente y el sujeto son la misma cosa. De repente, como si de un sueño se tratara, tenemos la sensación de despertar. ¿qué acaba de pasar? Si en una primera lectura, el accidente nos conduce a pensar en algo destructivo, es necesario pensar en él desde una perspectiva más abierta que contemple las posibilidades creativas que con el accidente se manifiestan en la realidad subjetiva del que lo observa.

Como Deleuze apunta en “Lógica del sentido”:

“Sólo el hombre libre puede entonces comprender todas las violencias en una sola violencia, todos los acontecimientos mortales en un solo Acontecimiento que ya no deja sitio al accidente”⁵

Es decir, el accidente, o lo que se da como azar, puede convertirse en un acontecimiento para el “hombre libre”. Este nuevo acontecimiento experiencial que parte del accidente, existe cuando el sujeto que lo contempla consigue apreciarlo. Entiendo esta libertad como una

⁵ Deleuze Gilles, *Lógica del sentido*, 2017, p. 186.

forma de estar en el presente que se aleja en gran parte de las ideas preconcebidas que tenemos sobre el mundo y que por ello, permite una experiencia sensible. Lo que muestro con mi obra se relaciona estrechamente con lo que propone el autor en esta idea. En mi caso, la destrucción o la idea de muerte nos conduce a la apertura del *ver*.

En la siguiente cita de Susan Sontag podemos encontrar otra aproximación a lo que aquí se está planteando.

“De hecho, son múltiples los usos para las incontables oportunidades que depara la vida moderna de mirar -con distancia, por el medio de la fotografía- el dolor de otras personas. Las fotografías de una atrocidad pueden producir reacciones opuestas”.⁶

Ese mirar con distancia señala a una situación cercana a la que Deleuze identifica con su “hombre libre”.

Personalmente, creo que fuera del carácter representacional y objetual de la obra de arte, la naturaleza del artista o creador es en todo momento la de un ser accidentado ante su tiempo, un ser que se accidenta contra su obra misma, un ser con actitud convaleciente que se sorprende infinitamente y que así hace evolucionar su trabajo y su técnica. Porque, ¿Qué es la técnica sino un accidente provocado por

⁶ Sontag Susan, *Ante el dolor de los demás*, 2010, p. 18.

el artista para investigar con sus materiales ante el mundo como herramienta? En trabajos de investigación anteriores llamé a estos momentos de desconexión experienciales: *instantes perdidos*. Estos instantes perdidos o desocupados, dejan de existir cuando chocan con una definición o identificación. ¿qué querrá decirnos Huberman con esta frase cuando nos invita a que “cerremos los ojos para ver”⁷? En mi opinión, la alusión al no pensar, no describir o definir es clara: cerremos los ojos para ver, olvidemos todo cuanto hay en nuestra cabeza, todos los condicionantes para así poder ser conscientes de lo que vemos, para así poder ser vistos por las mismas cosas. Y así el autor lo plantea refiriéndose a Joyce en la siguiente cita:

“Ineluctable modalidad de lo visible (ineluctable modality of the visible): por lo menos eso, si no más pensado a través de mis ojos. Señales de todas las cosas que aquí estoy para leer, huevas y frutos de mar, la marea que viene, esa brota herrumbrosa. Verde moco, azul plateado, herrumbre: signos coloreados. Límites de lo diáfano. Pero él agrega: en los cuerpos. Entonces él los había advertido cuerpos

⁷ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, 2014, p. 17.

⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁹ Utilizamos la palabra ego en el sentido que le da al término la filosofía budista y que podríamos traducir como el “yo deseante”.

¹⁰ Kintsugi (en japonés: *carpintería de oro*) o Kintsukuroi (en japonés: *reparación de oro*) es una técnica de origen japonés para arreglar fracturas de

antes que coloreados. ¿Cómo? Golpeando su sesera contra ellos, caramba. Despacio. Calvo era y millonario, maestro di color che sanno. Límite de lo diáfano en. ¿Por qué en? Diáfano adíafano. Si puedes poner los cinco dedos a través de ella, es una verja si no, una puerta. Cierra los ojos y mira”.⁸

“Cierra los ojos y mira”. De nuevo otra referencia al condicionante del ver. Personalmente, creo que la obra tiene que invitar a un momento de libertad, de apertura a la experiencia sensible, un espacio donde no se encierre al espectador en lo concreto, sino que más bien se ofrezca un hueco donde reposar por un momento el *ego*⁹.

Me preocupo de trabajar con piezas que ya tienen una carga física e incluso emocional, materia real de dichos lugares. Esto es algo que siempre me ha interesado y al comenzar a investigar observo por un lado la relación tan estrecha que tiene esto con el pensamiento oriental, concretamente con el de la cerámica japonesa llamada Kintsugi¹⁰. En esta artesanía se evidencia la presencia de la cicatriz,

la cerámica con barniz de resina espolvoreado o mezclado con polvo de oro, plata o platino. Forma parte de una filosofía que plantea que las roturas y reparaciones forman parte de la historia de un objeto, y que deben mostrarse en lugar de ocultarse, incorporarse y además hacerlo para embellecer el objeto, poniendo de manifiesto su transformación e historia.

del bagaje: la rotura previa se enaltece y muestra en plenitud pegando las partes del objeto con oro sublimando este nuevo valor que ha adquirido el objeto tras su ruptura.

Por otro lado, me doy cuenta de cómo se relaciona esto con otro referente extra-artístico, por llamarlo de algún modo, que también está muy presente en mi obra y que de igual manera pertenece a la cultura japonesa contemporánea: el Drifting¹¹.



Cerámica Japonesa Kintsugi

Este deporte de coches no consiste en llegar el primero ni ser el más rápido, sino en mantener el derrape o drift en todo momento por el tramo de curvas de la carrera. Esta forma de utilizar la velocidad y alterar la manera tradicional de tomar las curvas, nace en la década de los 70 en Japón por la necesidad de bajar las montañas de forma más rápida, estética y segura. En la competición, participan por lo general dos coches en cada ronda, de los cuales uno es el que marca el ritmo y el oponente, situado detrás, sigue al primero pegando su coche lo máximo posible a su contrincante. Luego, se cambia el orden de salida y se puntúa en relación a los puntos conseguidos en cada tanda. Tanto en la modalidad libre donde los automóviles bajan la montaña o dan vueltas en el circuito por grupos, como en la competición, se producen choques y desgastes continuos como consecuencia de la fricción entre las carrocerías de los automóviles. Pero es sobre todo en la práctica libre donde los vehículos van adquiriendo esa deformación de manera más rotunda: el potente coche de carreras es sujeto del desgaste más conmovedor.

¹¹ El Drifting nace en Japón en la década de 1970, creada por corredores que bajaban derrapando, sobrevirando o “drifteando” por carreteras de montañas a

altas velocidades como mejor opción. Se toma como una disciplina propia a finales de los años 90.

Dicho de otro modo, existe una *comuni3n est3tica* entre el coche de competici3n y ese coche de desguace que a m3 me interesa. De hecho, una de las cosas que caracteriza tambi3n a esta pr3ctica es la posibilidad de rozar contra el muro sin llegar a chocar, lo que se conoce como: “Kiss the wall” (imagen de la p3gina 12). Estos coches que presentan imperfecciones se denominan “drift missile” (im3genes en las p3ginas 12 y 13). Lo que me resulta m3s interesante es la idea de que los verdaderos “missiles” no son valorados por su perfecci3n: es el deterioro resultante del maltrato intencional y del comportamiento destructivo lo que les otorga su valor. Es decir, las marcas del intento de superar los l3mites, encontrar el borde y frotar la pintura de la puerta del compa3ero en la b3squeda constante del “t3ndem”¹² perfecto.

Lo que a m3 me interesa y que sirve como referencia para esta investigaci3n es el juego constante con estados de descomposici3n del autom3vil. Estas apariencias que van surgiendo con el azar y el uso continuado otorgan valores est3ticos a los coches y representan la aceptaci3n del paso del tiempo y de lo imperecedero. Observar esto

¹² Se utiliza aqu3 el t3rmino “t3ndem”, en el sentido que le da la cultura del Drifting, a la cadena de coches que practican juntos este deporte.

me sirve para darme cuenta de la estrecha relaci3n que tiene mi trabajo con esta mentalidad de aceptaci3n y me planteo: ¿no es el drifting una forma de representar la vida y la muerte en un constante paso del tiempo?

Si observamos lo que dice Bacon: “No hay una belleza realmente excelsa que no tenga una anomal3a en sus proporciones”, entendemos la experiencia ante los coches de drift como una experiencia est3tica de *lo siniestro*. Es decir, para que se d3 esa belleza “excelsa”, es necesaria cierta anomal3a en su apariencia.

En su libro “Lo bello y lo siniestro”, Eugenio Tr3as, reflexiona sobre *lo siniestro* como condici3n y l3mite de lo bello. Por eso cuando apunta que “la belleza es siempre un velo (ordenado) a trav3s del cual debe presentirse el caos”¹³, nos ayuda a comprender mejor esa anomal3a que Bacon propone.

“La obra art3stica traza un hiato entre la represi3n pura de lo siniestro y su presentaci3n sensible y real. En ning3n caso patentiza, crudamente, lo siniestro; pero carecer3a de fuerza la obra art3stica de no hallarse lo siniestro presentado; sin esa presencia-velada, sugerida, metaforizada, en la que se da el efecto y se sustrae a la visi3n la causa- el arte carecer3a de vitalidad”.¹⁴

¹³ Tr3as Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, 2006, p. 54.

¹⁴ *Ibid.*, p. 53.

Un coche de drifting es realmente sublime cuando su apariencia adquiere este valor de perfección imperfecta. Un estado descompuesto y alejado de su orden inicial, imposible de hallar de otra forma que con el accidente y el azar. Y es que considero que en este estado procesual constante de los coches “missiles” hay una conciencia y juego continuo por parte de los pilotos en la búsqueda de apariencias concretas de desgaste.



Fotografía de un Nissan Skyline GT-R (R32), donde podemos apreciar la forma común de solucionar una rotura de parachoques en un coche de drift

Me resulta sugerente relacionar esta actitud mencionada con la idea de un “goce moral” en el sentido que Trías apunta sobre el análisis kantiano de lo sublime. Atendamos a la siguiente cita:

“El sentimiento de lo sublime, por lo tanto, une intrínsecamente un dato de la sensibilidad con una idea de la razón, produciendo en el sujeto un goce *moral*, un punto en el cual la moralidad se hace placentera y en donde estética y ética hallan su juntura y síntesis”¹⁵.

Esta estética de los coches que se va ordenando a la vez que desordenando de forma consciente en su inevitable proceso de destrucción se acerca visualmente a la de reparación de cerámica ya citada previamente, el Kintsugi. Como vemos en la imagen de esta misma página, la presencia de la rotura se enaltece manifestando su valor estético. En este caso *cosiendo con bridas* de colores dichos desperfectos en lugar de hacer una reparación con soldadura y masilla como se haría en un taller convencional. Un procedimiento que se relaciona de forma paralela con mi modo de hacer: del mismo modo que aquí *se cose con bridas*, yo, *pinto a martillazos* un collage con piezas accidentadas con el fin de encontrar la obra que persigo.

¹⁵ Trías Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, 2006, p. 41.



“Tandem” o cadena de coches practicando drifting en grupo



Fotografía de un coche “Drift Missile” practicando “kiis the wall”



Fotografías de coches típicos de Drift llamados “Drift Missiles”

Para comprender mejor lo que estoy argumentando, observemos este fotograma de la película “Crash”, de David Cronenberg y veamos cómo se relaciona con lo que describía anteriormente:

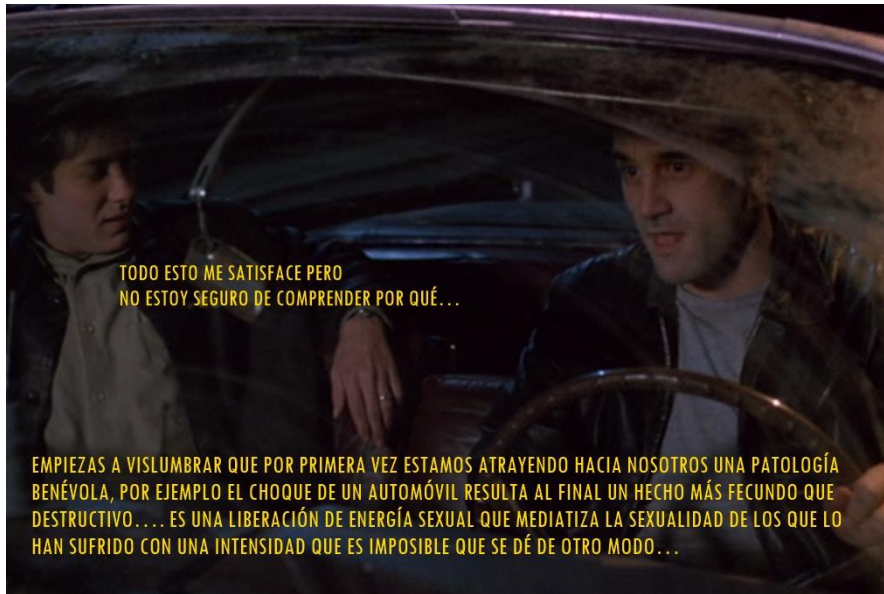


Imagen de la Película “Crash”, David Cronenberg, 1996

Como vemos en la conversación de esta película, aunque dirigido al ámbito de lo sexual, se plantea el azar destructivo del accidente como una posibilidad experiencial positiva del individuo.

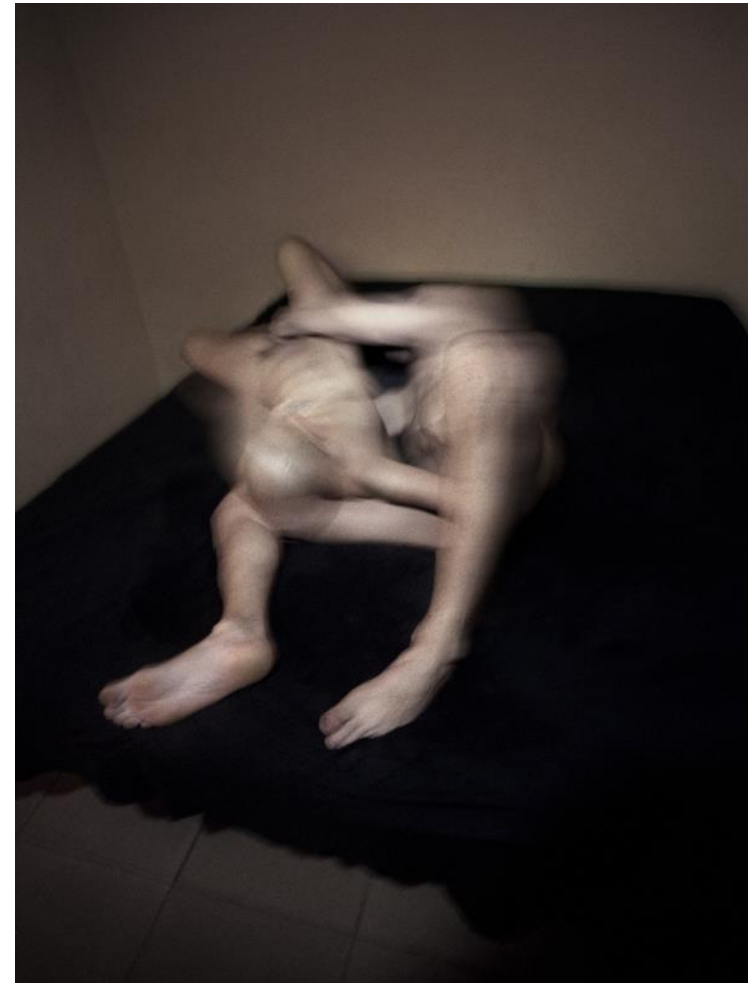
En este caso, la excitación con la experiencia límite del dolor y la muerte depende de ese momento donde los personajes deben asumir riesgo para obtener placer.

Me resulta interesante observar cómo se van hilando y relacionando pensamientos y cuestiones tratadas en el tiempo por autores y contextos totalmente distintos. Por ejemplo, podríamos ver un paralelismo entre el acontecimiento del que hablaba Deleuze y la conversación que se da entre los actores del fotograma que acabamos de citar de la película “Crash”. En el caso del film, los actores utilizan el accidente como vía para llegar a una experiencia límite con su cuerpo. Hecho que también permite establecer relaciones respecto a la presencia de la huella del desgarramiento o de la cicatriz que, como hemos visto, constituyen la esencia del drifting y el kitsugi. No es casual que en la película de Cronenberg los personajes se exciten contemplando las cicatrices sufridas tras haber tenido accidentes provocados.



Fotogramas de la película Crash donde observan y se excitan con las cicatrices de accidentes

Considero que el creador es el encargado de presentar al mundo este punto de vista donde lo trágico puede superar su definición para convertirse en obra. La manera en la que se mira, en este caso, es diferente; se establece una distancia estética la cual nos permite observar en profundidad lo que vemos. La fotografía de Antoine D'agata (imagen en esta misma página) nos sirve como un ejemplo de lo que estoy planteando. Cuando el artista acude a estos espacios decadentes, llenos de tragedia y destrucción está logrando ver la realidad con una perspectiva plástica, en este caso, incluso pictórica.



Fotografía de Antoine D'agata

Está produciendo una obra, que, en palabras de Trías, “traza un hiato entre la represión pura de lo siniestro y su presentación sensible y real”¹⁶. Para él, una situación violenta se convierte en la escena perfecta para obtener con su cámara juegos de luces, colores y formas imposibles con su cámara. Cualquier definición o palabra frente a una imagen de D’agata, sería desafortunada. Nada tiene que ver la realidad desde donde parte la foto con esta nueva presencia donde *lo siniestro* queda velado en un nuevo orden de belleza.

Del mismo modo, los materiales que utilizo para mi obra son vistos y tratados en mi estudio con un *hacer poético* que conduce al espectador a una nueva experiencia alejada de la significación de su origen. Al transformar estos residuos en algo totalmente nuevo estoy haciendo un ejercicio con la materia que, del mismo modo que en la foto de D’agata, hace visible lo que la sociedad rechaza. Convirtiendo así lo desechado en un lugar donde reconocerse.

También Chantal Maillard en su texto “Matar a Platón” nos ayuda a comprender el hecho al que nos estamos aproximando:

*Un hombre es aplastado.
En este instante.
Ahora.
Un hombre es aplastado.
Hay carne reventada, hay vísceras,
líquidos que rezuman del camión y del cuerpo,
máquinas que combinan sus esencias
sobre el asfalto: extraña conjunción
sobre metal y tejido, lo duro con su opuesto
formando ideograma.
El hombre se ha quebrado por la cintura y hace
como una reverencia después de la función.
Nadie asistió al inicio del drama y no interesa:
lo que importa es ahora,
este instante
y la pared pintada de cal que se desconcha
sembrando de confetis el escenario.*

*Tuerzo la esquina. Apresuro el paso. Se hace tarde y aún no he almorzado.*¹⁷

Del mismo modo que D’agata es capaz de componer su fotografía con cuerpos descompuestos de personas marginales, Chantal nos conduce con su mirada poética a ver el accidente de forma estética.

¹⁶ Trías Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, 2006, p. 52.

¹⁷ Maillard, Chantal, *Matar a Platón*, 2004, p. 13.

Para que esta experiencia estética sublime aparezca desde una situación trágica o siniestra, es necesario el vaciamiento que Chantal propone en sus versos. Desde una apertura perceptiva, sin ideas preconcebidas y sin conceptos a ilustrar me enfrentaba a los materiales que previamente había seleccionado con el fin de producir las obras de mi exposición. Una experiencia íntima y concreta que identifico en la actitud que Baudelaire señala cuando se refiere a ese paseante que deambula por la ciudad:

“El paseante perfecto, el observador apasionado, halla un goce inmenso en lo numeroso, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y en infinito. Estar fuera de casa y, no obstante, sentirse en casa en todas partes; ver el mundo, ser el centro del mundo y permanecer oculto al mundo, tales son algunos de los ínfimos placeres de estos espíritus independientes, apasionados, imparciales, que la lengua solo puede definir con torpeza”.¹⁸

Lo fugitivo, infinito, ondulante, etc, son adjetivos que nos remiten a esa idea de lo que no se puede encontrar con la comprensión. Y que, sin embargo, produce un *goce* que es la consecuencia de la experiencia estética a la que se hace aquí referencia. Cuando no entra el

¹⁸ Baudelaire, Charles, *El pintor de la vida moderna*, 2013, p 18.

conocimiento podemos sentirnos en casa en todas partes, incluso en un desguace. Esa posibilidad que se apunta de volver al hogar a través del *goce* se relaciona con la idea de Huberman de que “las cosas nos miran” y con lo que en líneas siguientes propone Sartre en la Náusea:

“Los objetos no deberían tocar, puesto que viven. Uno los usa, los pone en su sitio, vive entre ellos; son útiles, nada más. Y a mí me tocan; es insoportable. Tengo miedo de entrar en contacto con ellos como si fueran animales vivos”.¹⁹

¿No están hablando estos autores de manera diferente sobre una percepción y forma de estar en el mundo muy similar? Desde mi punto de vista, sentirse en el mismo nivel de las cosas que miramos se corresponde en realidad con un momento donde se intensifica la conciencia de un ser que va más allá de lo que la sociedad impone. Se relaciona con un comportamiento parecido a ese niño que Virilio describía jugando en el fondo del jardín. Estas acertadas formas de expresarlo podrían sugerir un mapa de lo que estoy contando cuando acudo a esos lugares donde me encuentro tan bien. Por eso, cuando Maillard nos describe esa experiencia sensible que tiene sobre un accidente puedo entender mejor lo que intento mostrar con mis piezas.

¹⁹ Sartre Jean-Paul, *La náusea*, 2018, p 27.

Si por un lado, observar el accidente como tal, es una forma de mostrar al espectador lo que esconde nuestra sociedad del bienestar, por otro, se señala una distancia respecto a las ideas de belleza de la estética tradicional. Estamos ofreciendo una ruptura contra sus ideas programadas de belleza en la contemplación estética.

Atendamos a esta cita de Izutsu:

“Al perder la conciencia del yo como «sujeto» que se contrapone a las demás cosas como a sus «objetos», uno se deja absorber entera y totalmente por las cosas mismas de modo que las cosas iluminan y resucitan el yo, (...)”²⁰

¿No señala aquí el autor a la experiencia que estoy haciendo alusión y que consiste en la posibilidad de establecer una relación íntima frente a cualquier cosa? ¿Podríamos estar de acuerdo en que nuestro *ego*²¹ condiciona claramente la relación con el mundo limitando nuestra experiencia y, por tanto, restringiendo nuestras propias posibilidades creativas? ¿No estaríamos aquí entendiendo el accidente como posibilidad de acceso a la mayor de las libertades posibles?

²⁰ Toshihiko Izutsu, *Hacia una filosofía del budismo zen*, 2009, p.76.

2. Evolución y fases del proyecto

2.1. Fase inicial

Este proyecto nace de la recuperación de procesos de investigación anteriores donde ya comencé a interesarme por espacios industriales, de construcción, obras, etc. Inicié mi trabajo un mes antes de la entrada a este máster para tenerlo avanzado y así evolucionar con más tiempo y madurez. En todos estos espacios a los que acudía surgían posibilidades pictóricas, de vídeo, foto e instalación.

Para comenzar, decidí centrarme en la forma con la que resolví la última parte de dicho proceso: la parte pictórica. Se trataba de abordar el lenguaje pictórico apropiándome de colores, formas, acabados y tipografías industriales. Lo que caracterizó y marcó un nuevo rumbo en mi investigación fue el uso del metal como soporte. Además de trabajar con la pintura, comencé a utilizar el objeto encontrado, la vídeo-proyección y la escultura, tomando a Tony Cragg como referencia para ordenar la materia que me encontraba.

²¹ Utilizamos el término *ego* en el sentido que le da al término la filosofía budista y que podríamos traducir como el “yo desafiante”.



Fotografías de un espacio de reparación de maquinaria de construcción en el polígono Guadalhorce, Málaga

Una vez tomado este punto de partida, decido comenzar a visitar de nuevo espacios industriales y residuales en el polígono para tomar imágenes. (Imágenes p.19)

El procedimiento comenzó siendo el mismo, formato tradicional del cuadro rectangular, pero usando el metal para “entelar” el bastidor utilizando y manipulando a este como una tela. Comienzo haciendo diferentes formatos y observo algo que me interesa por completo: la disposición aleatoria con la que me encuentro estos objetos repartidos y repetidos por el espacio. (trozos de máquinas, hierros rotos y oxidados, anotaciones y grafismos propios de los trabajadores que allí había). Me topaba con una repetición constante de colores primarios, formas sugerentes, óxido, etc. Es decir, toda una serie de potentes cualidades plásticas repetidas sin cesar y repartidas en el espacio. Observado esto, decido hacer un tríptico compuesto por tres formatos de diferentes tamaños que por sus características y recursos nos hablaban de partes que se relacionaban entre sí. Mi intención al hacerlo era la de provocar una sensación parecida a la que tenía yo al encontrarme las cosas tiradas por el espacio de origen. A continuación, muestro algunas imágenes de la composición y sus detalles: (página 20).



La turbo, 2018
120 x 80 cm

Pintura sintética y óxido sobre metal plegado en bastidor



130 GR, 2018
21 x 21 cm

Pintura sintética, óxido y tiza sobre metal plegado en bastidor



Detalles de *la turbo*

Como se puede apreciar, los recursos que empleo para las composiciones son fieles a los colores de esa naturaleza de trabajo industrial. Utilizo grafismos propios de los trabajadores con tiza sobre las piezas y empleo el propio óxido como otro elemento y posibilidad más para mis composiciones.

Aparece aquí un aspecto que me interesa para continuar el proceso de trabajo: el contraste y equilibrio entre la perfección o lo acabado y la descomposición. Es decir, por un lado, vemos composiciones rotundas de planos muy delimitados y cuidados en cuanto a limpieza, y por otro, un desgaste provocado sobre ellos que remite a todo lo contrario, al desorden, a la suciedad o al paso del tiempo.

Se trataba de un proceso donde tienen lugar formas de trabajo totalmente contradictorias entre lo artesanal y lo industrial. Artesanal en el sentido de que doblo de forma manual las chapas de hierro para tratarlas como una tela con mis propias manos. Y eminentemente industrial en cuanto a procesos de aplicación de pintura y acabados con el metal. Tras esta observación, decido guardarla como recurso a potenciar en los próximos procedimientos que llevaré a cabo.



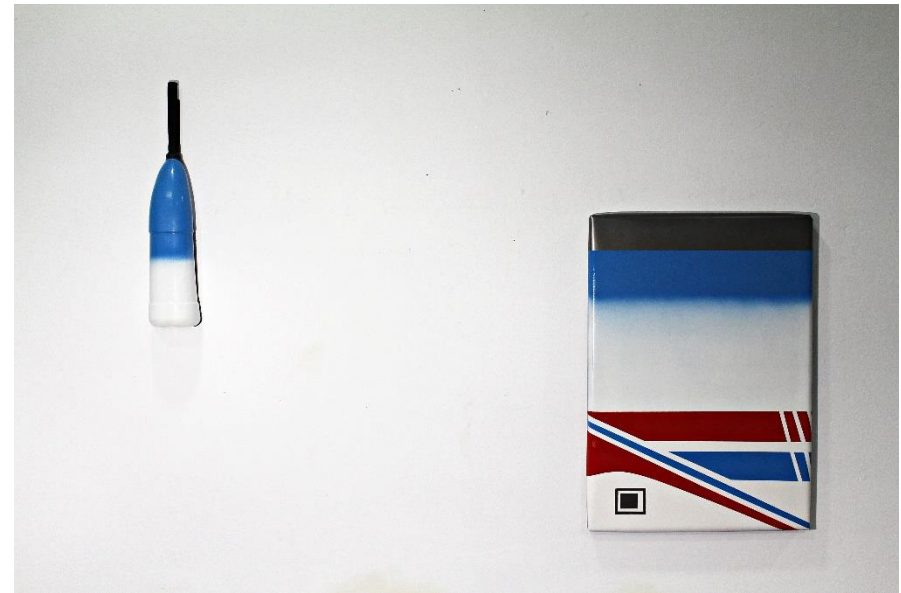
Sin título, 2018
30 x 20 cm
Pintura sintética y óxido sobre metal plegado en bastidor

Después de este primer acercamiento decido dirigir mi mirada hacia el espacio urbano. Observando tras varias derivas lo que me encontraba por la ciudad, vuelvo a sentirme interesado por los materiales industriales, los colores saturados y las composiciones sencillas y geométricas.

Cambiando la paleta y ahora de forma más plana, sigo trabajando sobre el cuadro de forma industrial en casi todos los sentidos y mantengo la apropiación de todos los aspectos formales ya mencionados. Autobuses, camiones, tipografías, formas y decoraciones de transportes públicos se convierten en mis referencias y con dicha información voy configurando la paleta más adecuada para los fines que persigo.

En esta pieza me apropio de la decoración de un autobús. Concretamente busco la idea de mirar por el retrovisor y ver el lateral decorado con formas geométricas y composiciones sencillas. Hago protagonista al material del metal de manera evidente en la composición e intento seguir potenciando la relación entre las piezas a través de su colocación.

En este caso, un espejo construido por mí mismo con el típico degradado de los retrovisores de estos automóviles (páginas 23 y 24). En este momento del proceso realizo otra pieza, esta vez de formato más pequeño, que ahora hace referencia al autobús que suelo coger en mi ciudad, al que titulo la *L16*, o línea 16. (Imagen en p.25)



Mirror Bus, 2018

Espejo retrovisor: 45 x 20 cm / Lateral del bus: 55 x 39 cm
Pintura sintética sobre plástico y metal plegado en bastidor



Detalles de la composición *Mirror bus*



L16, 2018
24,5 x 18,5 cm
Pintura sintética sobre metal plegado en bastidor

2.2. Interés por técnicas y estados de los procesos del taller de chapa y pintura

En este momento del proyecto vuelvo a retroceder en el sentido de que inicio otra investigación en torno a la huella o señal de uso. Todo comienza cuando yo mismo empiezo a ver la similitud entre mis piezas y algunos estados en los que se encuentran los coches en la calle debido al paso del tiempo. Por ello, comienzo a interesarme de nuevo por: techos abrasados y desconchados por el sol, pinturas descascarilladas y en mal estado, y un largo etcétera. (imágenes de muestra en esta misma página)



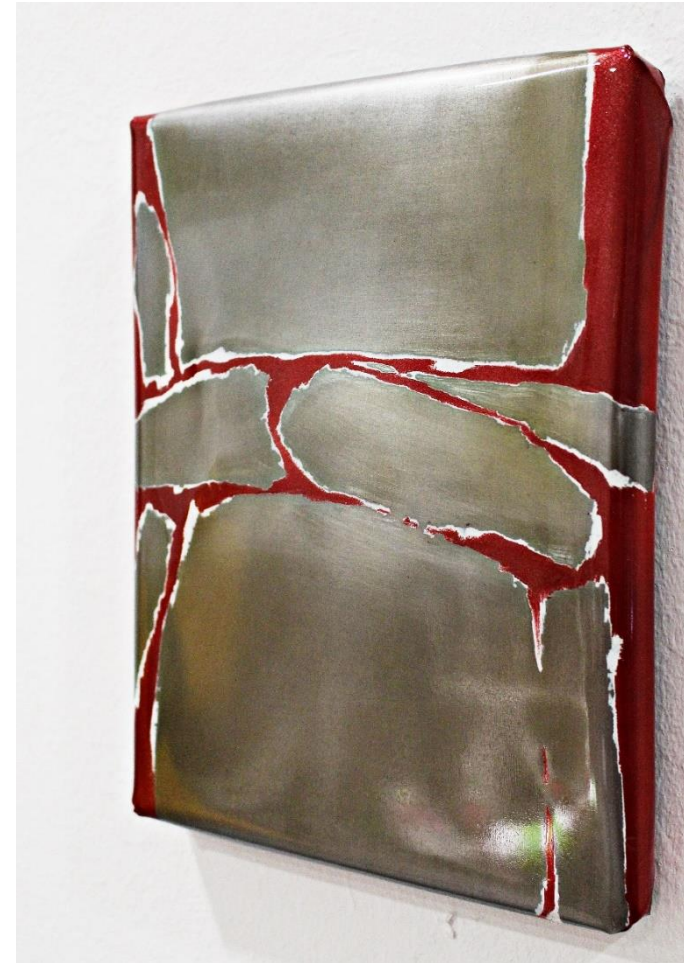
Fotografía de internet como ejemplo de pintura en mal estado

No sólo observo en el espacio exterior, sino que también atiendo a lo que pasa dentro de un taller de chapa y pintura. Y es que, al pasar por uno de ellos quedé totalmente fascinado por el momento del proceso donde comienzan a preparar el coche para repintarlo entero o alguna de sus partes: el proceso de enmasillado y lijado. Estas manchas de masilla que luego se liján y quedan resultados azarosos muy potentes y que además van componiendo con formas la superficie daban visibilidad a lo que yo quería conseguir: ese juego del azar que permite dar lugar a una imagen basada en lo que aleatoriamente va surgiendo. Esas manchas azarosas y superpuestas de colores desgastados empecé a verlas como posibles recursos pictóricos que podía incorporar a mi obra. Me interesaba trabajar con ese azar. Observé que los chapistas van lijando y esas formas van saliendo por necesidad en puntos totalmente al azar, pero de ningún modo el trabajador los compone. También me resultaba interesante la idea de que a veces los coches presentaban diferentes colores ya que habían sido repintados sin quitar totalmente la pintura que había debajo (como se puede apreciar en las imágenes de esta misma página).



Fotografías de procesos de lijado en un taller de chapa y pintura

Comencé a producir en relación a lo observado en este momento previo donde el desgaste aún no ha sido llevado al taller de reparación. Para ello, dejé gran parte de la superficie del metal sin cubrir con pintura y compuse los formatos con formas en base a imprimación blanca y pintura metalizada. Esta forma de trabajar intentaba aludir a un estado parecido al que me encontraba en la calle (páginas 27 y 28). Tras este primer acercamiento, dirijo mi mirada a los procesos de lijado de un taller de chapa y pintura previos al repintado. Me compro una lijadora y comienzo a superponer capas de pintura de automoción sobre el metal para después lijarlas e ir buscando en el propio formato las formas que van surgiendo. Cuando estoy sumergido en este largo proceso de lijado me doy cuenta de lo que está pasando: estoy manipulando los procesos de restauración de un oficio como es el de la Chapa y Pintura para precisamente deconstruir un estado impecable y acabado. Dicho de otro modo, atiendo y aprendo del chapista los pasos necesarios para un acabado reluciente (imprimación, preparación, capa tras capa de colores, etc.) y cuando ya lo obtengo decido ir en dirección contraria; me dispongo a buscar en esa sucesión de capas y orden lo que me interesa plásticamente como un plano pictórico singular (páginas 29 y 30).



Vista lateral de formato sin título, 2018



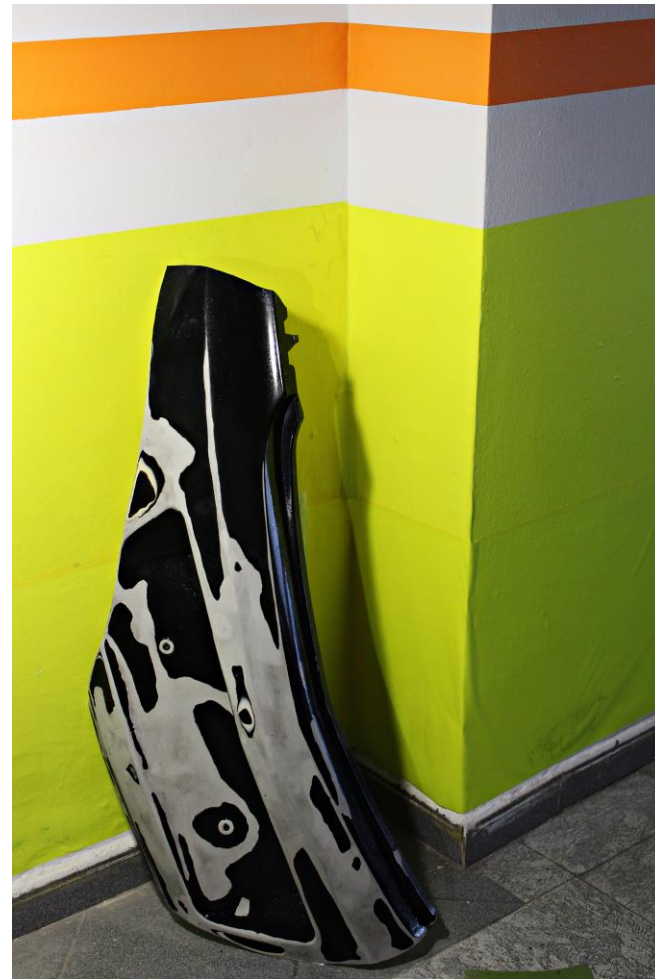
Sin título, 2018
24,5 x 18,5 cm
Pintura sintética sobre metal plegado en bastidor



Sin título, 2018
24,5 x 18,5 cm
Pintura sintética sobre metal plegado en bastidor



Sin título, 2018
50 x 40 cm
Pintura sintética sobre metal plegado en bastidor



Prueba de lijado sobre parachoques cortado, 2018



Varios formatos de la misma serie de lijado, 2018

Como se puede apreciar en las imágenes anteriores, trabajo este recurso sobre la chapa que construyo como cuadro y también lo hago sobre el propio material original de coche; en este caso, un parachoques. Es en este momento donde comienzo a valorar la posibilidad de utilizar directamente piezas del automóvil como soporte principal (en esto me extenderé más adelante).

2.3. La llegada del *Crash*

Llegamos al epicentro del trabajo. En este momento de mi investigación decido centrarme en el choque del automóvil. Sobre todo, me intereso por la deformación de la materia pero de forma controlada. En realidad, es muy similar a lo que llevaba haciendo hasta ahora ya que sigo manipulando procesos y estados de las cosas utilizando recursos a mi necesidad para generar la obra. Sin embargo, esta vez añado un nuevo recurso: *El golpe o el choque*.

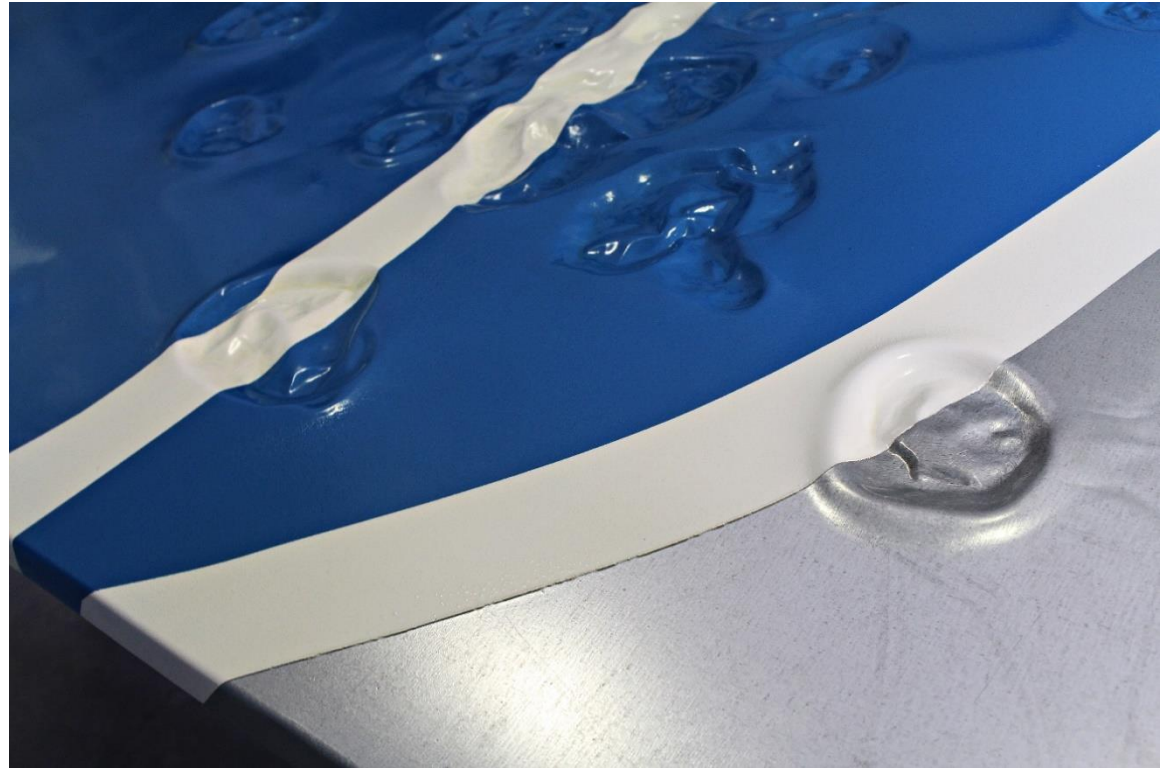
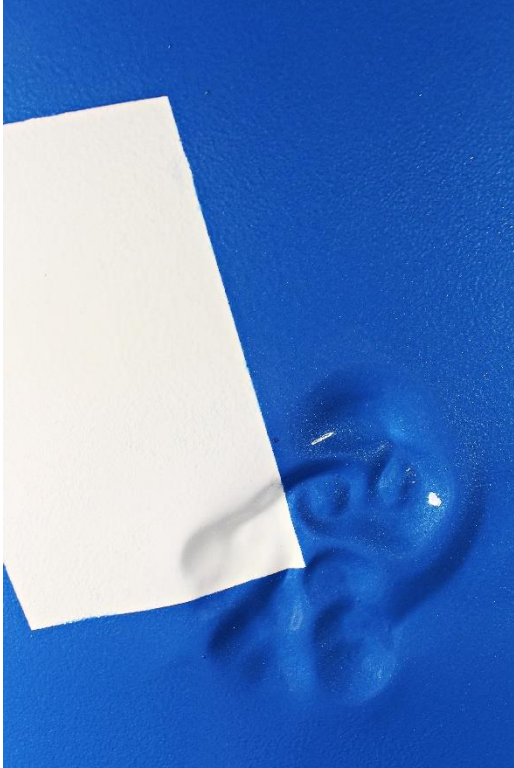
Comienzo haciendo pruebas sobre metal, esta vez, con planchas de un grosor menor para poder manipularlas mejor. Mi actitud a la hora de trabajar es la de incorporar los bollos que observo en la calle pero de forma concreta y limpia. Para ello, con un martillo golpeo la chapa sobre huecos y luego aplano ciertos lugares, dejo otros con el hueco y gesto del propio martillo buscando una composición pictórica sobre los gestos que ya he obtenido. La pintura es, en su mayoría, de automoción y se aplica del mismo modo que en un taller de chapa y pintura. Para seguir probando posibilidades, decido introducir composiciones irregulares con espacios de imprimación blanca en determinados sitios del cuadro. Además, comienzo a ver de qué manera funciona si superpongo un formato con otro (página 31).



Formato sobre formato, sin título, 2018
130 x 90 cm
Pintura sintética y golpes de martillo sobre metal plegado en bastidor
Sin título, 2018



24,5 x 18,5 cm
Pintura sintética sobre metal plegado en bastidor



Detalles de la imagen de la página 31



Sin título, 2018
24,5 x 18,5 cm
Pintura sintética sobre metal plegado en bastidor

De igual modo que en el proceso anterior, comienzo a tratar la idea de la deformación controlada y manipulada pero esta vez decido hacerlo sobre las propias piezas del coche. Así, me sirvo de parachoques y diferentes partes del automóvil que doblo con paciencia, las trabajo con masilla y lijado en sus desperfectos para luego repintar y obtener el resultado que me interesa. (Imágenes p. 32 y p. 33).



Parachoques en proceso



Parachoques terminados, 2018

2.4. Referentes

En este momento del proyecto decido hacer una puesta a punto de mis referentes para aclarar las ideas y dar un último empujón en mi investigación plástica.

Hago un análisis general de las direcciones que mi obra estaba tomando y me encuentro lo siguiente:

- Acabados industriales
- Pintura expandida
- Colores saturados
- Escultura
- Instalación
- Metal como soporte
- Material de desecho

En resumen, selecciono a 6 artistas que resuelven plásticamente estas cuestiones para dar un paso más en mi producción, siendo este momento clave para finalizar el proyecto.

Como puede apreciarse en la página 34, mi trabajo comenzaba a tener en cuenta el propio espacio expositivo como parte de la obra. Así, decido intervenir la pared con vinilos para generar la sensación de un taller de chapa o un parking.



Imagen de una instalación de Ángela de la Cruz

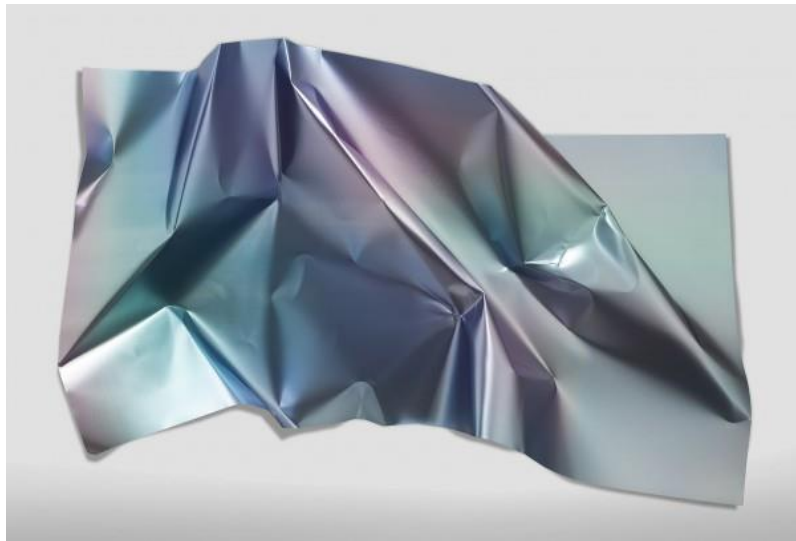
Los colores que escojo son acordes a la paleta saturada que estaba empleando para policromar mis esculturas y pinturas; Utilizo el amarillo fluorescente y el naranja. En este momento estudio la obra de Ángela de la Cruz (imagen en esta misma página) tomando como referencia la contundencia con la que trata los planos y la idea de la pintura expandida como posibilidad para mi obra. Desde entonces le di mayor dimensión a la maleabilidad de los materiales. En mi caso, hacía visible el contraste entre la dureza de un material como el metal y la facilidad de su manipulación.

Aunque seguía utilizando bastidor era evidente que mi planteamiento pictórico inicial se estaba saliendo del formato tradicional de cuadro. Por ello, estudio la obra de Inma Femenía, Ignacio Muv, Anya Pesce y Dorian Gaudin (imágenes en las páginas 36 y 37).

Todos estos referentes, me sirvieron como guía para visualizar una perspectiva que seguía siendo pictórica pero que salía del formato rectangular. De igual modo, observo la dimensión que dan estos artistas a la distribución en el espacio, tomándolos como referencia para mi propia instalación.



Ignacio Muv



Inma Femenía



Anya Pesce



Dorian Gaudin



Dorian Gaudin

Esta última parte de la investigación de referentes se corresponde con la evolución desarrollada en el siguiente apartado (2.5). Para ello fue crucial estudiar la obra de John Chamberlain. Me interesé tanto por sus pinturas expandidas como por sus esculturas (imágenes en esta misma página). Observé por un lado el protagonismo que le da este artista al estado del material que recoge de desecho o chatarra y por otro a la manera de seleccionar y ordenar dicho material (colores, formas, etc).

Esta selección y orden que establece me recordaba precisamente al primer referente que utilicé para este proyecto: Tony Cragg.

Del mismo modo también observé cómo intervenía e integraba en sus composiciones algunas piezas repintándolas y volviéndolas a deteriorar. Esta idea de desordenar e invertir el propio proceso y hacerlo visible al espectador me interesó por completo y decidí desarrollarlo haciendo algunas pruebas (se pueden ver en la página 41).



Escultura de John Chamberlain



Pintura expandida John Chamberlain



Escultura con material reciclado de John Chamberlain

2.5. Revisión del *Crash*, última fase del proyecto

Tras encontrar diferentes posibilidades para resolver el proyecto, me paro a observar lo que he hecho hasta el momento junto con las ideas y conceptos que estaba manejando. Así, hago una especie de mapa mental para poder ayudarme. Llego a la conclusión de que lo que estaba haciendo antes me resultaba sugerente pero decido plantearme como objetivo de futuro la focalización de la práctica entorno a la idea de cicatriz. Esta decisión era, además de las conclusiones del proceso técnico arriba mencionado, la consecuencia de la atracción por el *drifting* ya señalado en anteriores apartados (mi referente principal). Tomar como referencia el interés o querencia personal por este hobby me abrió posibilidades para la producción. Cada vez me acercaba más a un proceso pictórico con el cual me sentía más implicado. Para comenzar, decidí ensamblar partes de material uniéndolas en una sola composición. Una vez las tenía como estructura pinté sobre toda la superficie o en ciertas partes para luego con la pulidora ir sacando los colores de las capas inferiores (página 41).



Imagen de un coche “Drift Missile” donde se aprecia el desgaste que me interesa

De este modo, trabajaba las piezas de forma parecida a procedimientos anteriores. Es decir, una consecución de recursos que unían estados de descomposición naturales e intervenciones personales sobre la pieza, mezclando los diferentes desgastes.



Primeras pruebas con chatarra de automóvil, 2019

Una vez conseguidos estos resultados vuelvo a repensar el proyecto y llego a la siguiente conclusión: si a mí me parece que los coches de los que hablaba antes ya muestran un resultado plástico interesante, ¿por qué no intentar mostrarlos tal cual?

Por otro lado, comienzo a valorar qué son mis piezas: ¿son pintura?, ¿son esculturas?

Decido comenzar a visitar espacios donde me encuentro con el accidente propiamente en coches siniestrados y acudo a desguaces, chatarrerías, polígonos, etc. Y así comienzo a visitar de forma continua espacios donde conseguir material accidentado como lugar de estudio a partir del que volver a replantear el trabajo de estudio y conseguir el sentido pictórico que deseo darle a mis piezas. Cuando consigo algo que me interesa vuelvo al estudio y decido potenciar el sentido pictórico que intento darle a mis piezas a partir de ahora.

Así pues, comienzo montando unos bastidores de gran tamaño y suficientemente robustos como para poder ensamblar piezas pesadas. Me compro un taladro y voy a la ferretería a buscar tornillos, arandelas y arandelas.

He tomado una decisión firme. A partir de este momento seguiré el siguiente procedimiento:

- Acudo a desguaces, chatarrerías y talleres de chapa y pintura en general, y adquiero las piezas que, por su estado de descomposición, me interesan.
- Llego al estudio con dicho material, me quedo observando las piezas un largo tiempo, viendo sus posibilidades plásticas, tocándolas, observando las formas.
- Actúo en función del instinto, tomando decisiones que sin un razonamiento aparente sé que tengo que llevar a cabo. Me lanzo al ataque agujereando la pieza contra la madera del bastidor.
- Continúo haciendo este proceso pieza tras pieza, dando marcha atrás cuando es necesario hasta obtener un estado final con el que decida acabar la composición.

Cuando acabé la primera obra, me di cuenta de que este es el camino que quería continuar. Me encuentro envuelto en un proceso pictórico en el que cada vez más domino el trato con la materia. Ahora, siento la sensación de estar pintando unos formatos irregulares que se propagan y salen del plano pictórico original con forma de rectángulo. Los trazos y planos son gestos de materia accidentada que yo selecciono, transformo y ordeno. Comienzo a ser consciente de lo interesante que es la incertidumbre que se crea al no poder seguir trabajando cierto formato al no ver cómo continuarlo y sentir la necesidad de buscar la pieza perfecta entre el caos de ese jardín de chatarra y azar que me he propuesto como elemento de juego. La multitud y el azar de donde parto. Tengo que salir a buscar mis trazos a un espacio de polígono. (quizá pasan semanas hasta encontrar dicha pieza o al tiempo consigo ver que la pieza la tenía delante de mí) No es nada fácil conseguir piezas interesantes en ese azar ni que puedas llevártelas a casa. Esto en ocasiones puede ser un problema pero produce situaciones de mucho interés: es mantener una actitud de deseo sobre algo cuya obtención no depende exclusivamente de ti.

En cada formato que trabajo estoy haciendo alusión al accidente con accidentes reales de coche y desde el accidente en sí mismo al trabajar dichas piezas con mi intuición. Llego a tener claro mi proyecto, por lo menos de la forma en la que trabajo en el taller.

Vuelvo a darme cuenta de la relación tan estrecha que existe entre mi trabajo y el lugar del que proviene. Cuanto más avanzo el proyecto más herramientas aprendo a utilizar, más domino el material salvaje y más se parecen los procesos a los de un taller de coches.

Me familiarizo con una nueva forma de mancharme, ensuciarme y adoptar posiciones para el trabajo. Ahora, lo que antes podrían ser manchas de pintura, son manchas de grasa, cortes en mis manos y tornillos por todo el suelo. El proceso pictórico se extiende en todos los sentidos y comprendo que pintar no es sólo pintar, reconsidero las conversaciones en los desguaces y mi forma de comportarme en ciertos momentos para conseguir el material como parte del proceso. Aunque al finalizar el proyecto me doy cuenta de que mi modo de hacer se ha alejado bastante de procesos anteriores donde pintaba en tela, observo la gran similitud que aún se mantiene en cuanto a formas de componer superponiendo planos, colores y luces.



Fotografía en pleno proceso de trabajo, 2019



Fotografía de mi estudio en proceso de trabajo, 2019

Si atendemos a la imagen de esta misma página podemos darnos cuenta de que existe tal semejanza. Me interesa observar dicho matiz puesto que es otro síntoma de que mi relación con esta materia nueva y salvaje ha sido en la mayor medida, pictórica. Y es que no he parado de reconsiderar mi acercamiento a esta disciplina desde que empecé a producir por necesidad. Lo que antes eran planos de color que trazaba con mi brocha de 20 centímetros sobre la tela, ahora se han transformado en trozos de metal que del mismo modo componen la imagen.

Me doy cuenta de que mi cabeza, sigue funcionando del mismo modo a la hora de sumergirme en el propio proceso. Esta vez, se extiende como tal desde el momento en el que salgo a buscar el material a la calle hasta que lo transformo en mi estudio. Pero una vez que dispongo de chatarra suficiente para comenzar, el procedimiento sigue recurriendo a ese juego entre lo irracional y racional desde el que construyo la obra. La sensación de vivir el proceso como una experiencia ante el paisaje donde me dejo llevar por la materia para así descubrirlo.



Fotografía de un antiguo formato sobre tela, 2017

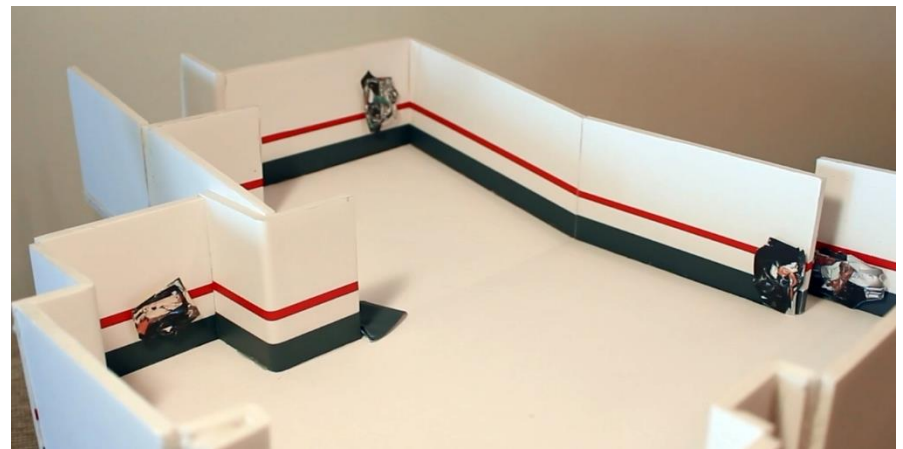
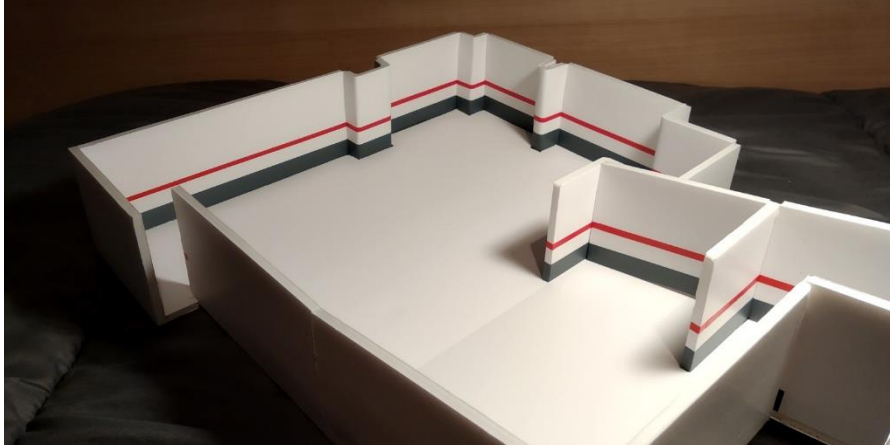
3. El paso a la instalación

Este año, la evolución de mi trabajo en el máster ha coincidido de forma paralela con el planteamiento expositivo de la Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Málaga. Tras un sin fin de cambios y reflexiones, llega el momento donde comienzo a centrarme en cómo darle un carácter expositivo a mi trabajo. Dar un paso más en el proceso de elaboración de la obra para pensar en el juego espacial con el entorno en el que las piezas iban a ser colocadas me resultó sumamente complicado y a la vez reconfortante. Esto fue para mí una grandísima experiencia que permitió adentrarme en un nuevo nivel de trabajo con la obra. Y es que me di cuenta de que llevar un proyecto a la sala de exposiciones es prácticamente plantearse un trabajo nuevo. En mi caso, las conclusiones finales apuntaban a recrear un espacio que fuera capaz de conducir al espectador a un estado que evocara un lugar alejado de la asepsia del espacio expositivo tradicional. Y así decidí inventarme un lugar ficticio donde se jugase, por un lado, con una alusión irónica a un taller de reparación de coches y, por otro, la misma instalación se separara de la distribución clásica de una sala de exposiciones.

Mi forma de entender esa materia y componerla, era sin duda pictórica, pero tenía como objetivo salir del plano rectangular del formato y convertirse en pintura expandida. No podría llevar al espectador al plano de reflexión que me interesaba si me hubiera conformado simplemente con colgar las piezas tal y como lo hacía en mi taller. Tenía claro que para recrear esta situación debía reconducir a los visitantes, tras la primera impronta indigesta del accidente, a la experiencia estética.

Por ello, comencé a hacer pruebas en mi taller interviniendo la pared tal y como se haría en uno de los espacios de chapa y pintura. El resultado fue muy positivo y desde un primer intento tuve claro que quería transformar la Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, por completo.

Se me ocurrió la idea de construir una maqueta con cartón pluma y a escala, de la sala, para facilitarme el trabajo. (dicha maqueta se puede ver en la página 42). Así, podía visualizar resultados al instante y jugar con la colocación de las piezas de manera sencilla. La visita a mi estudio de los comisarios (Javier Garcerá y Carlos Miranda) fue fundamental.



Fotografías de la maqueta a escala para la exposición *Chapa y Pintura*, 2019

Hicimos una puesta en común de la distribución de las piezas con la maqueta que había construido y desde un primer momento tuvimos claro la forma de colocarlas. Dicha forma se caracterizaba por presentar las piezas en lugares dispares (a veces incluso apoyadas o en el propio techo) recreando la necesidad espacial necesaria en un espacio de trabajo de taller. Así, se generaba una intencionalidad espacial y se potenciaba el interés del discurso. Inclusive en el montaje, algunas piezas cambiaron su posición original y pasaron incluso a colocarse de manera contraria atendiendo a nuestras necesidades.

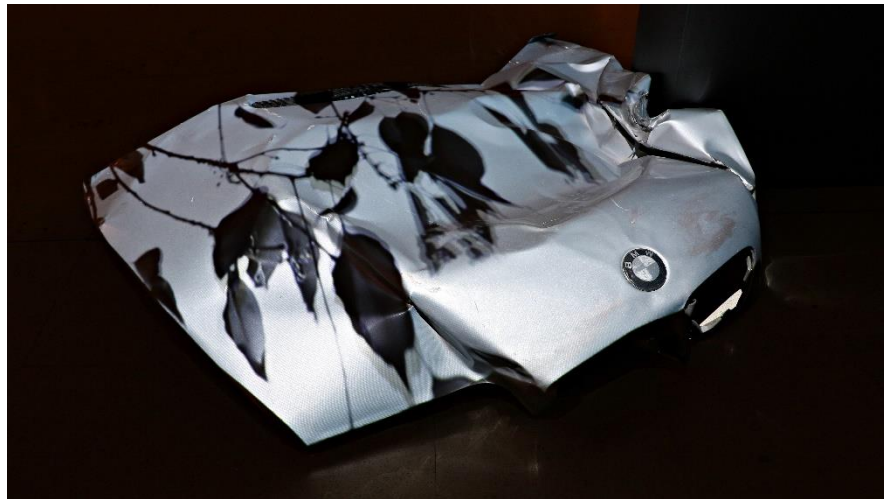
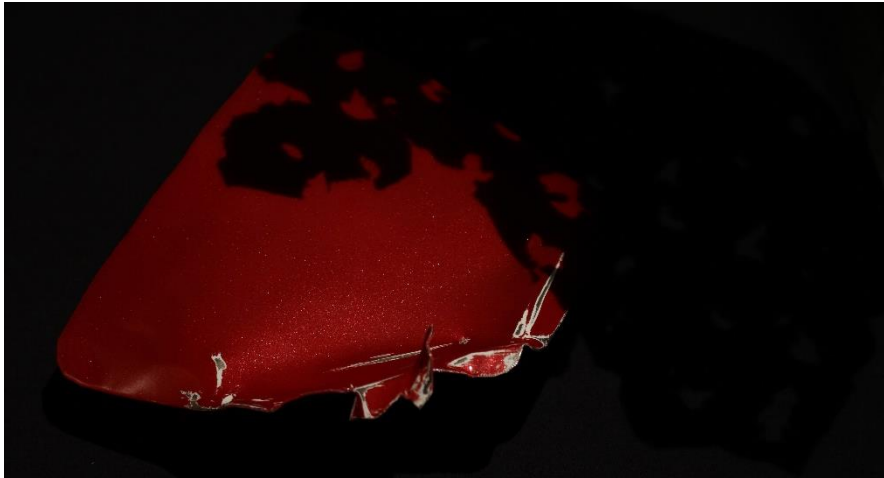
Un dato interesante fue que una de las piezas clave o eje de la composición en la instalación (el capó estrellado en la esquina que se puede ver en la página 44) surgió antes del propio proyecto.

En una de las visitas previas de mi tutor (Javier Garcerá) al estudio, cuando el proyecto aún no estaba de ningún modo encaminado, tenía un boceto modelado en metal y a escala de un capó de coche bollado en el que proyectaba sombras. Cuando revisamos todo lo que había realizado hasta ese momento, me preguntó que cuál era la pieza que más me interesaba. Sin dudarlo, elegí la pieza más compleja y

trabajada, y no es que esta no fuera interesante para ambos, pero tras charlar me sacó ese pequeño boceto para que le echáramos un vistazo juntos.

Así, volví a darme cuenta de que a veces en lo más sencillo se halla toda la intensidad. Seguí investigando dejando de lado este boceto para trabajarlo en un futuro. Al paso del tiempo, terminé dicha pieza con un capó real de un BMW que recuperé de un desguace y que ya traía un sugerente bollo y rotura consigo (imagen en la página 44).

Esta idea de la proyección en el capó surgió en uno de mis paseos cuando divisé en un descampado un trozo de metal proveniente de un coche, en el que se proyectaban sutilmente unas sombras de unos árboles. La pieza la tuve muy clara desde ese primer momento ya que me quedé totalmente bloqueado en ese momento observando aquello de manera hipnótica. Para mí, este suceso había sido un *accidente* en mi camino cotidiano y sentí que por un momento en ese trozo de metal con la proyección sutil de las ramas era una forma de ver la vida en la propia muerte; de verse a uno mismo y tomar conciencia. El metal roto, abandonado, que representaba el final y lo estático, ahora parecía mostrarme vida con el sutil movimiento de las hojas de los árboles.



Boceto en la parte superior y pieza final en la inferior

Del mismo modo ocurrió uno de los días que aparcaba mi coche en el garaje. Me había ocurrido mil veces, pero ese día, supe verlo. Me di cuenta al entrar, que esa luz de pantalla estanca que desde que todas las luces se encienden permanece en un parpadeo irregular, era una alegoría de la misma vida. Perplejo, accedí a ese plano de la contemplación sin juzgar lo que estaba viendo, era triste en cierto modo, pero muy poético. Disfruté observando ese incontrolable parpadeo sin saber cuándo cesaría; La repetición de ese fallo natural por el desgaste de las cosas “me estaba mirando fijamente” (en palabras de Huberman). Sentí una conexión total cuando pude observar que tanto el latido de mi corazón y ese parpadeo de la luz del parking repetían algo que nunca se daría de la misma forma. Esa luz, era por un momento orgánica, y representaba a la misma vida y se sincronizaba con mi propio corazón en momentos concretos.

Tanto con esa luz como con el capó de las proyecciones conseguí tomar conciencia, aquietarme y vivir mi presente con total intensidad. Por ello, quise aventurarme en recrear también estas sensaciones en la propia sala de exposiciones. De este modo, situé la luz en el cuadrilátero final de la planta, logrando que este parpadeo sorprendiera al espectador (se puede visualizar en el anexo final).

Una vez en la sala, al recorrer la primera parte de la exposición, este parpadeo iba apareciendo de forma sutil contaminando la luz constante de las demás piezas.

Intenté cuidar todos los detalles que pude, por ello, remarqué mi actitud irónica en relación al taller de coches real construyendo yo mismo un luminoso que se veía desde el propio pasillo principal del edificio. De esta manera, se invitaba al espectador a entrar en la exposición. La estética del cartel era un tanto agresiva, macarra, (propia de estos espacios reales) pero el coche que se iluminaba no era un coche cualquiera. Era un Mazda RX7-FC3S, un automóvil japonés típico de la modalidad que tanto me interesa: el drifting. (se puede ver la imagen del cartel en esta misma página)

Cuidar todos estos detalles, me ha permitido que mis aficiones como hobby se conviertan en parte de mi obra; así, el cartel de mi exposición también era considerado como una pieza. Incluso yo acudí a la exposición con un mono de trabajo típico y personalizado con el logo y la tipografía del luminoso. Era una forma de involucrarme en el propio espacio como si, de algún modo, recibiera a mis clientes en la inauguración.



Luminoso de “Chapa y Pintura” en el pasillo de la Facultad de Bellas Artes de Málaga, 2019

4. Conclusiones

La evolución de mi proyecto se ha visto afectada muy positivamente por este máster. Ha sido un año de trabajo intenso donde he exprimido al máximo y llevado al límite mis capacidades. He tenido la suerte de poder conducir el resultado de mi investigación en este curso a la sala de exposiciones, siendo esta ocasión mi primera muestra individual. Esta experiencia nueva me ha dado la oportunidad de experimentar la sensación de llegar al espectador con mi trabajo físico e intelectual y sobre todo, decidir cómo hacerlo.

Han sido muchas horas en el estudio, visitando polígonos, trabajando con metales, cortándome y rodeado de chatarra; depositando todo mi corazón e ilusión, creyendo que esa chatarra de la que parto se puede convertir en otra cosa para el espectador.

Sería un proceso costoso hablar de cada una de las conversaciones que me han servido con los profesores y visitantes en el estudio, ya que casi todos en mayor o menor medida han aportado algo de interés. Pero podría destacar de forma muy simplificada algunas de las aportaciones.

Las charlas con las que iniciamos este máster con Jose Luís Puelles, donde se abrieron multitud de debates y cuestionamientos que provocaron un replanteamiento continuo de mis estrategias proyectivas. Además, puso a nuestra disposición una bibliografía específica muy rica en contenido.

Por supuesto, agradecer las puestas en común que propuso Carlos Miranda, donde en grupo vimos los estudios y se generó un ambiente de colaboración y ayuda entre los compañeros; Es como mejor se ven los fallos de uno mismo, observando lo que hacen los demás.

Por otro lado, fue muy sugerente la conversación que tuve con Jesús Marín, tras su charla revisé y releí la obra de Paul Virilio. Indudablemente contar de nuevo en el máster con Javier Garcerá, (siendo además mi tutor) es un privilegio que no está al alcance de muchos. Tras sus clases pude observar no sólo la repercusión sobre mi trabajo sino también el efecto positivo sobre mis compañeros. Charlas y debates sobre la idea de tiempo que hacen abrir los ojos y ampliar el estado de conciencia en muchos sentidos.

No me olvido de la conversación con Mari Ángeles, ya que, tras ella, solucioné muchas dudas sobre mi proyecto y supe cómo continuar con la producción.

Tras las clases de Ibars, me sentí especialmente motivado para seguir trabajando, cuando él vino a dar clase, mi proyecto estaba en crisis profunda y tras sus clases sentí ese empujón que te hace seguir buscando posibilidades.

Blanca machuca me aportó lecturas sobre el tema del *Crash* que tanto me interesa y supo entender muy bien lo que quería hacer con mis piezas.

La visita al estudio de Salvador Haro, fue interesante en cuanto a que hablamos de cuestiones sobre el proyecto y me hizo reflexionar más aún sobre ello, digo más aún, puesto que fue en un estado avanzado del mismo.

La visita de Blanca Montalvo, planteada desde un punto de vista totalmente diferente a las demás intervenciones, fue muy enriquecedora para mí por la provocación del propio juego con mis piezas, cosa que me hizo replantearme muchas cosas, pero, sobre todo, fue muy divertida y necesaria.

Al presentar por primera vez el estado del proyecto en clase fue muy significativo la apreciación de Carmen Osuna sobre una de mis piezas escultóricas.

Miguel Morey, el cual habló de cuestiones y bibliografías que actualmente utilizo, fue una oportunidad de revisión para mi trabajo. Él y todos los visitantes como Libia Castro, Pilar Albarracín, por su entrañable forma de dirigirse a mi proyecto y Chema Cobo, han sido visitas privilegiadas para mí. Reitero de nuevo que todos los visitantes han aportado algo, pero si se me olvidara concretar a alguno de ellos no es porque no haya sido interesante sino por falta de espacio y memoria.

No me parecería justo acabar sin hablar de la importancia que tiene el hecho de poder estar en contacto con diferentes compañeros. Es una forma muy rápida de obtener una opinión sobre tu trabajo o de replantearte las cosas una y otra vez a lo largo del día. Gente que está en tu misma situación, apostando por ver el mundo de otra manera.

Llegados a la fecha final, me encuentro con un año lleno de emociones aprendizaje, nuevas experiencias y con un pasito más en este infinito camino introspectivo del que no puedo alejarme. A pesar de que siempre queda algo por pulir y mejorar tengo con la seguridad de haber conseguido uno de mis objetivos principales: acercarme al espectador de forma honesta y sincera, trabajando desde lo que soy.

5. Bibliografía ²²

- Brea, J. L. (1991). *Nuevas Estrategias Alegóricas*. Madrid: Tecnos, Colección Metrópolis.
- Burke, E. (2014). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo Bello*. Madrid: Alianza Editorial.
- Careri, F. (2013). *Walkscapes, el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bachelard, G. (2014). *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Baudelaire, C. (2013). *El pintor de la vida moderna*. Madrid: Taurus.
- Bourriaud, N. (2007). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Deleuze, G. (2017). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Frisby, J. (1997). *Del ojo a la visión*. Madrid: Alianza
- Granes, C. (2011). *El puño invisible*. Madrid: Taurus.
- Loy, D. (2010). *No-dualidad*. Barcelona: Kairós.
- Lyotard, J. (1989) *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Maillard, C. (2008). *En la traza*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.
- Maillard, Ch. (2004). *Matar a Platón*. Barcelona: Tusquets Editores
- Morey, M. (2011). *Del pasar de las cosas que pasan y su sentido*. En Deleuze, G., *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Murakami, H. (2015). *De qué hablo cuando hablo de correr*. Barcelona: Tusquets.
- Sartre, J. (2018). *La náusea*. Madrid: Alianza Editorial.
- Shiner, L. (2015). *La invención del arte*. Madrid: Paidós.
- Sontag, S. (2010). *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Debolsillo.
- Virilio, P. (1988). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.

²² La bibliografía está citada según las normas APA.

Catálogos

- Barro, D. (2013). 2014. *Antes de irse. 40 Ideas sobre la pintura*. Galicia: Dardo Ediciones.
- Castillo, O. (2013). *On painting: prácticas pictóricas actuales... más allá de la pintura o más acá*. Las Palmas: Centro Atlántico de Arte Moderno.
- Doig, P. (2008). *Peter Doig*. Londres: Tate Publishing. 56
- Faerna, J. (1994). *Francis Bacon*. Barcelona: La polígrafa. -Genzken, I. (2006). *Isa Genzken*. Londres: Phaidon.
- Godfrey, T. (2010). *La pintura hoy*. Londres: Phaidon.
- Gordillo, L. (2007). *Iceberg Tropical*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Moriyama, D. (2012). *Daido Moriyama*. Nueva York: Phaidon
- Oehlen, A. (1998). *Oehlen abb. Taschen*. Taschen Benedikt Verlag G.
- Olivares, J. (2010). *Píldoras Visuales*. Valencia: Marina Salud.
- Richter, D. (2008). *Die Palette 1995-2007*. Málaga: Gestión Cultural y Comunicación. -Richter, G. (1994). *Gerhard Richter*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

- Schawabsky, B. (2002). *Vitamin P: New perspectives in painting*. Londres: Phaidon,
- Tàpies, A. (1992). *Tàpies*. Valencia: Ediciones Rayuela.
- Uslé, J. (1998). *Vanishing lines*. Madrid: Galeía Soledad Lorenzo.
- VV.AA. (2005). *The triumph of painting*. Londres: Jonathan Cape. (Random).

Recursos electrónicos

- www.danielrichter.com
- www.doriangaudin.com
- www.gerhard-richter.com
- www.johnchamberlain.co
- www.jonathanmeese.com
- www.justinmortimer.co.uk
- www.luisgordillo.es
- www.moriyamadaido.com
- www.noriyaro.com

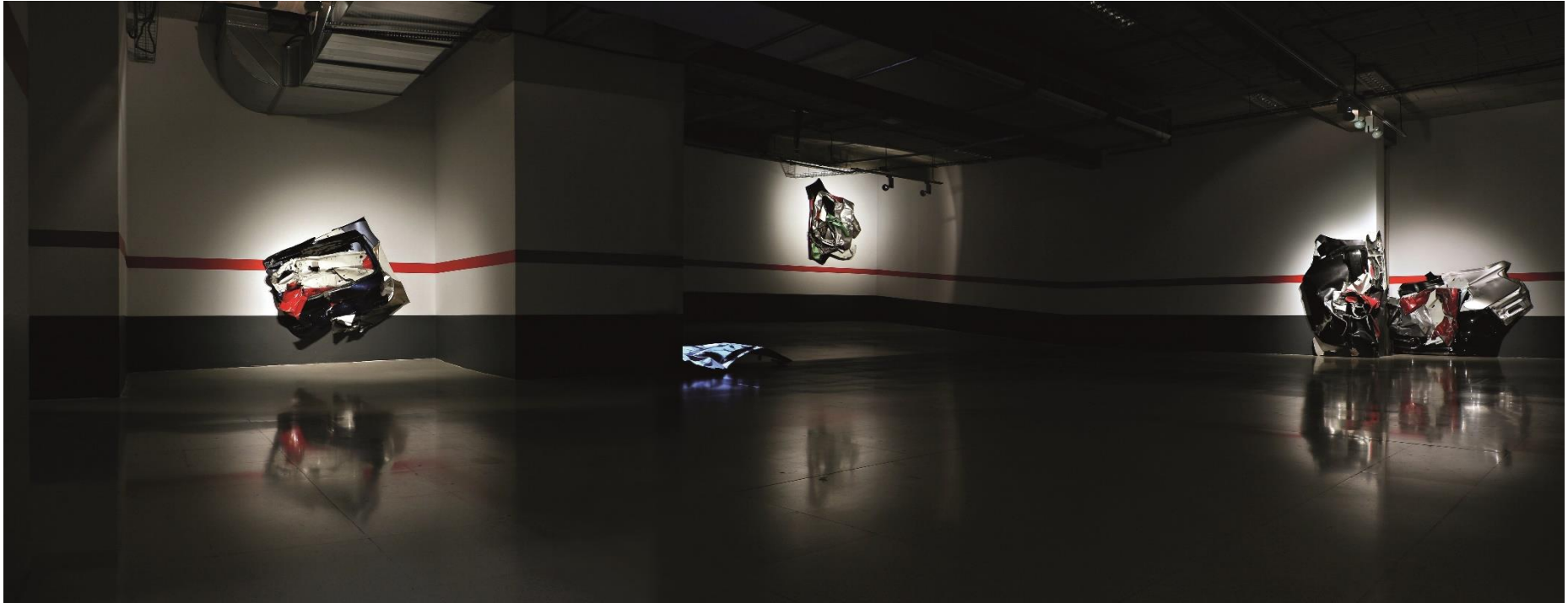
Blog

- CONTRA/ESPACIOS/ESTUDIUM. (s.f.). Heterotopía. Recuperado de <http://contraespacios.com/michael-foucault/>
- Brakhage, Stan. (23/06/2011). Cine original. [Metáforas sobre la visión, por Stan Brakhage]. Recuperado de <http://cineoriginal.blogspot.com.es/>
- Mai, Aaron. (07/2018). [Beauty is merely deep...] Recuperado de <http://aaron-mai.com/2018/07/missiles/>

Filmografía

- Jeremy Thomas (productor) y Cronenberg, D. (director). (1996). *Crash, extraños placeres*. [cinta cinematográfica]. EU.: The Movie Network y Telefilm Canadá.
- Chaffin, C., Golin, S. (productores) y Fincher, D. (director). (1997). *The Game* [cinta cinematográfica]. EU.: Polygram Filmed Entertainment.
- Cohen, B., Jinks, D. (productores) y Mendes, S. (director). (1999). *American Beauty* [cinta cinematográfica]. EU.: Jinks/Cohen Company.
- Dauman, A. (productor) y Wenders, W. (director). (1984). *Paris, Texas* [cinta cinematográfica]. DEU.: 20th Century Fox.
- Fields, A., Juvonen, N., McKittrick, S. (productores) y Kelly, R. (director). (2001). *Donnie Darko* [cinta cinematográfica]. EU.: Flower Films.
- Fox, J., Roeg, L., Salerno, B. (productores) y Ramsay, L. (director). (2011). *Tenemos que hablar de Kevin* [cinta cinematográfica]. UK.: BBC Films.
- Giuliano, N., Cima, F. (productores) y Sorrentino, P. (director). (2013). *La gran belleza* [cinta cinematográfica]. Italia.: Indigo Film
- Golin, S., Montgomery, M., Sihvatsson, S., Kuhn, M. (productores) y Lynch, D. (director). (1990). *Corazón Salvaje* [cinta cinematográfica]. EU.: The Samuel Goldwyn Company.
- Snell, P. (productor) y Hardy, R. (director). (1973). *El hombre de mimbre* [cinta cinematográfica]. UK.: British Lion Films.
- Sweeney, M., Sternberg, T., Nayar, D. (productores) y Lynch, D. (director). (1997). *Carretera perdida* [cinta cinematográfica]. EU.: Ciby 2000 y Asymmetrical Productions.

6. Anexo de imágenes “Chapa y Pintura”



Vista panorámica de la exposición “Chapa y Pintura”, 2019



Sin título, de la serie "Chapa y Pintura"
Medidas variables, collage de accidentes de coches, 2019



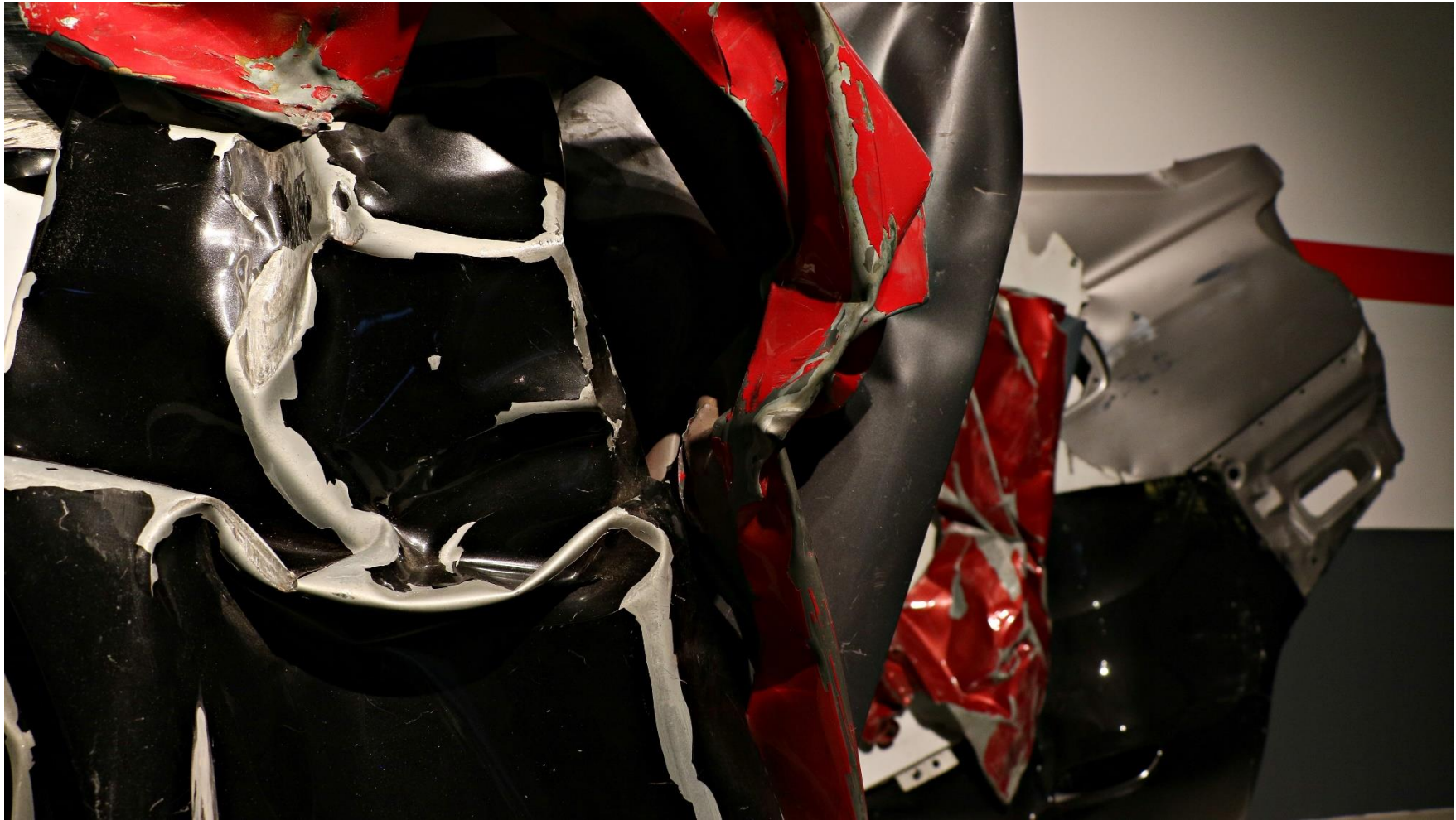
Detalle



Detalle



Sin título, de la serie “Chapa y Pintura”
Medidas variables, collage de accidentes de coches, 2019



Detalle



Detalle



Sin título, de la serie "Chapa y Pintura"
Medidas variables, collage de accidentes de coches, 2019



Detalle



Detalle



Pantalla estanca de la instalación



Vista general de dos piezas en la instalación



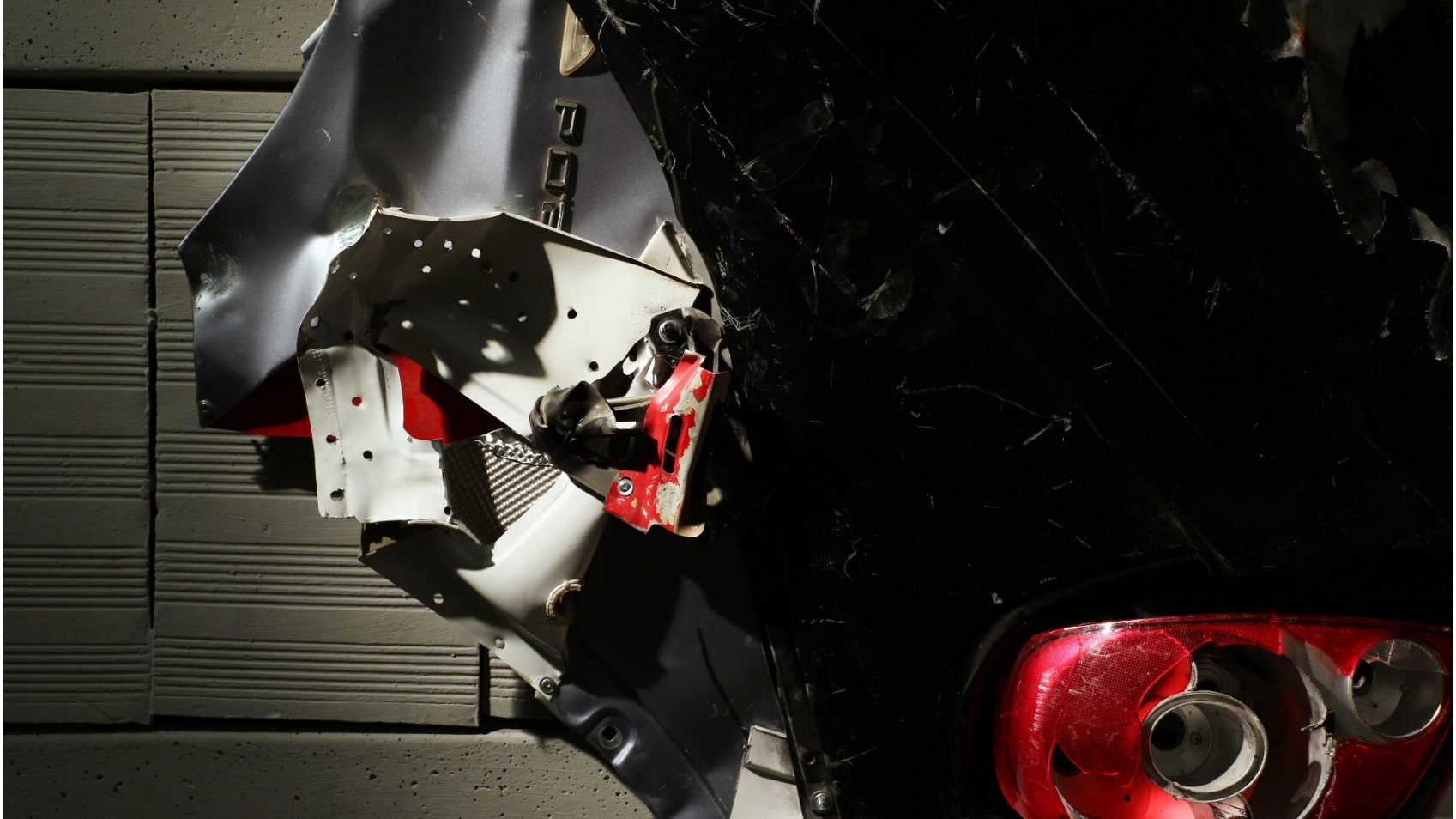
Sin título, de la serie “Chapa y Pintura”
Medidas variables, collage de accidentes de coches, 2019



Detalle



Sin título, de la serie “Chapa y Pintura”
Medidas variables, collage de accidentes de coches, 2019



Detalle



Capó de un BMW en la instalación



Capó de un BMW en la instalación