

TFG

NOXA

EL MÉTODO DE ESCRITURA PELIGROSA APLICADO A LA PINTURA

Presentado por Laia Vidal Morata

Tutor: Antonio Cucala Félix

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2014-2015



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

Este proyecto, de índole conceptual, es una unión entre literatura y pintura, para plasmar el dolor propio de una manera lejana e impersonal, mediante la técnica, color y soporte, haciendo para ello un estudio del método de *escritura peligrosa* de Tom Spanbauer. Se compone de un total de cuatro piezas donde, en todas ellas, está siempre muy presente el texto y el mensaje.

Palabras clave: Conceptual, Escritura peligrosa, Tom Spanbauer, pintura y literatura

RESUM

Aquest projecte, d'índole conceptual, és una unió entre literatura i pintura, per plasmar el dolor propi d'una manera llunyana i impersonal, mitjançant la tècnica, color i suport, fent per a açò un estudi del mètode d'escritura perillosa de Tom Spanbauer. Es compon d'un total de quatre peses on, en totes elles, està sempre molt present el text i el missatge.

Paraules clau: Conceptual, Escriitura Perillosa, Tom Spanbauer, pintura i literatura

SUMMARY

The conceptual nature of this project, is a merger of literature and painting, to capture one's pain from a distant and impersonal way, using the technique, color and support and through a study of the dangerous writing method from Tom Spanbauer. It consists of a total of four parts where the text and the message are always present.

Keywords: Conceptual, *dangerous writing*, Tom Spanbauer , painting and literature

Gracias a mis padres que me han apoyado en el proceso de este proyecto. Y a mi tutor Toni Cucala que me ha prestado parte de su tiempo.

Y, extrañamente, gracias a esas personas que han sido parte y causa de mis momentos más duros, aquellos que me han causado gran dolor, pues han sido inspiración para el proyecto y me han enseñado sin querer a que siempre debes levantarte y seguir.

ÍNDICE

1. Introducción	5
2. Objetivos	8
3. Metodología.....	8
3.1. Metodología conceptual.....	8
3.2. Metodología procesual.....	10
4. Referentes.....	11
5 .la escritura peligrosa.....	15
5.1. Conceptos clave del método.....	15
5.2. Adaptación del método a la pintura.....	16
6. El dolor.....	17
6.1. Desvincularse del dolor mediante el soporte.....	19
7. Resultados.....	21
8. Conclusiones.....	26
9. Bibliografía.....	29
10. Anexo fotográfico.....	30

1. INTRODUCCIÓN

Este proyecto trata de hablar del dolor propio, de nuestro momento más doloroso, haciendo una unión entre pintura y literatura, sin unirlos mediante la ilustración de una escena literaria, sino mediante la adaptación de un método literario, el de la *escritura peligrosa* de Tom Spanbauer.

El título, NOXA, proviene del latín *noxā, noxae*, es decir daño. Pero no cualquier tipo de daño, en la medicina se denomina noxa a cualquier elemento que afecte la salud actuando sobre el organismo. Como podría ser un virus o un parásito. Cuando la noxa se adhiere al organismo este no la reconoce y trata de eliminarla. En resumidas cuentas noxa es aquello que provoca la enfermedad, ya sea física o psíquica .

Empezaremos por los objetivos del proyecto, donde hablaremos de aquello que queremos hacer sentir al espectador, y del *menos es más*.

A continuación exponemos la metodología que hemos llevado a cabo, este apartado se divide en dos partes, por un lado la metodología conceptual, tanto la información que hemos recopilado, como la parte literaria, y por otro lado la metodología procesual, donde explicamos el proceso que hemos llevado para la producción de la obra, así como los ensayos y errores previos que ha habido.

El siguiente punto a tratar serán los referentes, donde desarrollamos tanto los referentes formales como los conceptuales y el porqué de su influencia en la obra, además de mostrar algunos de sus trabajos.

A partir del quinto apartado empezaremos a tratar el marco teórico del proyecto, donde en primer lugar explicaremos en que consiste el método de *escritura peligrosa* del escritor Tom Spanbauer, punto clave para entender la totalidad de esta obra. En este punto habrá dos subapartados, por una parte profundizaremos en cuales son los conceptos clave de dicho método, y finalmente en el segundo subpunto explicaremos como queremos adaptar estos conceptos a la obra pictórica que presentamos.

A continuación hablaremos sobre el dolor, tema base de la obra, y de como otros autores han tratado el dolor a lo largo de la historia, asimismo puntualizaremos los modos de representarlo que se han dado. Este apartado contendrá un subpunto donde haremos hincapié en el soporte como modo de desvincularse del dolor, a la hora de representarlo.

Seguidamente mostraremos los resultados obtenidos con todo el proceso previamente explicado, y de las conclusiones obtenidas con el proyecto, donde

haremos una pequeña revisión de los objetivos para ver si los hemos conseguido alcanzar.

En el décimo punto reuniremos la bibliografía utilizada, tanto los libros de literatura como aquellos de arte conceptual, que se han utilizado para el proyecto; y los enlaces de las webs de donde hemos obtenido las entrevistas hechas al escritor Tom Spanbauer para ampliar la información sobre el método de la *escritura peligros*.

Para finalizar la memoria del trabajo, concluimos con los anexos fotográficos de el proceso de las piezas, así como las primeras pruebas, las cuales son explicadas en el apartado de metodología procesual.

Oigo incluso cómo ríen / las montañas / arriba y abajo de sus azules / laderas / y abajo en el agua / los peces lloran / y toda el agua / son sus lágrimas. / oigo el agua / las noches que consumo bebiendo / y la tristeza se hace tan grande / que la oigo en mi reloj / se vuelve pomos en la cómoda / se vuelve papel sobre el suelo / se vuelve calzador / ticket de la lavandería / se vuelve humo de cigarrillo / escalando un templo de oscuras enredaderas. / poco importa / poco amor / o poca vida / no es tan malo / lo que cuenta / es observar las paredes / yo nací para eso / nací para robar rosas de las avenidas de la muerte.

Charles Bukowski

Poema Culminación del dolor.

2. OBJETIVOS

El objetivo principal de este proyecto es hacer un acercamiento entre la pintura y la escritura, para poder hablar de nuestro propio dolor de una manera desvinculada emocionalmente, a través de los conceptos que abarca el método de la *escritura peligrosa*, queriendo realizar a la vez un estudio del mismo.

La finalidad es poder hacer reflexionar al espectador de forma empática, sobre un momento duro y doloroso, mediante el color, la tipografía, la técnica y el soporte.

Otro de los objetivos ha sido ir despojándose paulatinamente de los elementos prescindibles, y ver hasta qué punto, sin salirnos de un formato convencional, podíamos reducir al mínimo transmitiendo el máximo, con menos palabras, con menos matices, con soportes menos manipulados, con el fin de potenciar ese aspecto de desvinculación emotiva.

Finalmente por la parte estética nuestro objetivo es el conseguir una unidad entre todas las piezas, con una apariencia austera y elegante.

3. METODOLOGÍA

Vamos a dividir la metodología de este proyecto en dos partes, ya que las consideramos de la misma relevancia ambas. Por una parte la metodología conceptual es importante explicarla por separado, ya que la obra tiene una gran carga literaria y conceptual. Por otra parte explicaremos cual ha sido la metodología procesual que hemos seguido para realizar las obras de NOXA.

3.1. METODOLOGÍA CONCEPTUAL

Para fijar el concepto del que queremos hablar, primero hemos realizado una lectura de varios de los autores denominados *malditos*, la mayoría pertenecientes al *realismo sucio*, donde podemos observar varias de las características que se reflejan en la presente obra, su mundo tan oscuro, su manera de hablar llanamente, sin tapujos y muchas veces de una forma un tanto soez; toda esta búsqueda, que ha pasado por autores como John Fante, Jose María Fonollosa, Leopoldo María Panero, Walt Withman, y con más ahínco en Charles Bukowski, desemboca en el autor estadounidense Tom Spanbauer. Especialmente en su obra *La ciudad de los cazadores tímidos*, obra en la que nos seduce e inspira con su modo de contar las cosas, con la repetición de frases totalmente crudas e impactantes, esta forma de narrar marcará un punto de inflexión en la obra pictórica.

Seguidamente pasamos a realizar una búsqueda a fondo sobre el escritor Tom Spanbauer y su obra literaria. Nos encontramos ante un autor que ha desarrollado su propio método literario que autodenomina *escritura peligrosa*. Un método que parte del minimalismo de Gordon Lish, pero nos encontramos con un problema: ¿dónde se formula este método, dónde lo podía encontrar recogido?, parecía que en ninguna parte estuviera explicado dicho método.

La búsqueda por tanto se centró en entrevistas realizadas al autor, donde hablaba de su método y de los talleres que impartía en Oregón sobre él, fue entonces cuando conocimos que Chuck Palahniuk, autor de novelas como *El club de la lucha*, había sido alumno en el taller de *escritura peligrosa* y había adoptado este método en sus novelas, con esto Palahniuk se convirtió en uno de los máximos referentes conceptuales para este proyecto, ya que permitía ver cómo había aplicado él el método que nosotros también queríamos aplicar. Pero no solo nos sirve de referente, Palahniuk también resultará ser una fuente de información, ya que averiguamos que junto a Tom Spanbauer preparaba un libro donde se explicaba dicho método, aunque seguía habiendo un problema, el libro todavía no había sido publicado en el momento del planteamiento de este trabajo. Entonces fue cuando encontramos el único libro que explica ampliamente la *escritura peligrosa* y cada uno de sus conceptos y como se tratan, *Error Humano* donde Palahniuk dedica todo un capítulo, *No perseguir a Amy*, para explicarlo.

Después de la parte de investigación puramente literaria, del método y las vertientes con las que compartía muchos aspectos, como el *realismo sucio* que explicaremos más adelante en el primer punto del marco teórico, solo nos quedaba por hacer una cosa antes de ponernos a producir la obra pictórica, probar la *escritura peligrosa* tal y como la habíamos visto explicada, y con las pautas que sugería el autor, coger una hoja en blanco y sentarnos durante una hora a escribir, respondiendo una pregunta ¿Qué es lo que más te duele? Siguiendo las pautas que veremos más adelante cuando expliquemos detalladamente la *escritura peligrosa*, este es un ejercicio para agilizar el recuerdo, forzar mediante los detalles al cerebro a recordar nuestro momento más doloroso, a hundir el dedo en la llaga, y de algún modo poder desde ese momento dejar atrás ese recuerdo. Este ejercicio de escritura lo practicamos durante toda una semana, fue mucho más duro de lo que creíamos y realmente resulto muy doloroso volver una y otra vez a ese momento que nuestra mente intentaba apartar, pero fue realmente útil e inspirador para poder empezar a realizar la obra pictórica de este proyecto.

Se refleja con suma claridad la finalidad de este ejercicio en un texto de la novela *Monstruos invisibles* de Chuck Palahniuk

Cuando comprendas que lo que estás contando no es más que una historia. Que ya no está pasando. Cuando comprendas que la historia

que estás contando no son más que un puñado de palabras, cuando puedas arrugarla y tirar tu pasado a la papelera, entonces decidiremos quién vas a ser a partir de ahora.¹

3.2. METODOLOGÍA PROCESUAL

El proceso que hemos seguido para la producción de la obra ha sido empírico y evolutivo. Hemos ido construyendo las obras de más a menos con una evolución natural que nos ha dado la obra misma. Primero hablaremos de los ensayos y errores² que ha tenido la producción, la primera obra de la serie, el díptico *Asobase Kotoba*, primeramente se realizó, con la misma técnica de grafito y gel acrílico que utilizamos en el resultado final que ahora se presenta. Las letras de ambas técnicas estaban realizadas a mano alzada y el soporte pintado de acrílico negro sobre la madera sin tratar, dejando ver la veta del soporte, el conjunto era mucho más “artesano”, más pictórico y más azaroso.

Al ir evolucionando en el trabajo nos dimos cuenta de que no era eso lo que buscábamos, si queríamos hablar del dolor de una manera fría y objetiva, algo que casi rozara con el diseño gráfico sería mejor, un acabado más aséptico e impersonal. Entonces rehicimos el díptico, esta vez el soporte fue previamente preparado, con un proceso repetido cuatro veces: pintar con gesso y lijar después, hasta conseguir un soporte totalmente liso. Luego los pintamos de negro con acrílico. Proceso que seguimos en las obras posteriores también. Para conseguir mejor ese acabado pulcro pensamos que lo mejor sería utilizar plantillas para la tipografía; para esto, y a modo de boceto, se hacían simulaciones de todas las obras a tamaño real con el programa Adobe Indesign, de ese modo era más sencillo ver la composición que queríamos y saber que tamaño de fuente necesitaríamos para las plantillas. Luego, con las letras impresas y papel de calco, pasábamos las letras al soporte de madera, y posteriormente rellenábamos las letras con el lápiz de grafito. En cambio con las letras de gel, aunque si se realizaron con una guía de cinta de carroceros, no se utilizó plantilla para poder modularlas de distintos modos.

El segundo ensayo y error fue con la pieza *El momento*, la que supuso un paso más en esta búsqueda del acabado impersonal, puesto que cambiamos el fondo, que antes realizamos con letras pintadas a mano con grafito, ahora sería con vinilo adhesivo negro mate. La primera prueba fue calcando las letras sobre vinilo con papel de calco y recortándolas a mano, además con una fuente mucho más grande que la final. El resultado no fue el que esperábamos conseguir, pues todavía se veía la factura del artista, no era suficientemente aséptico. Entonces decidimos que lo mejor sería que las letras tuvieran un

¹ PALAHNIUK, CHUCK. *Monstruos invisibles*. P.20. Literatura Mondadori.

² Fotografías, del proceso nombrado, en el anexo de la p.30



Fotografía del proceso. Vinilos de recorte.

proceso completamente industrial, así que repetimos la pieza esta vez con los vinilos hechos en el ploter de recorte, de modo que quedaba mucho más pulcro y preciso. La composición la acabamos con una línea de texto en grafito que estabiliza a la obra técnica y compositivamente. La siguiente pieza *Lo que no vuelve* fue realizada con el mismo proceso.

Es finalmente, en el tríptico *El polvo*, cuando conseguimos aquello que buscábamos, después de cambiar la técnica, con la que interveníamos el soporte, para conseguir un acabado más industrial, nos dimos cuenta de que el soporte es quien quizás jugara el papel más importante en esta búsqueda (ya hablaremos más extensamente del porqué en el marco teórico) y decidimos abandonar los materiales nobles y clásicos, por algo más industrial como el metacrilato, pintado por la parte posterior con spray negro mate. Además también redujimos a una frase, con vinilo de recorte, todo el contenido en lugar de ocupar todo el fondo con texto.

4. REFERENTES

A continuación expondremos algunos de los referentes que han influido en este trabajo

En este proyecto hemos utilizado la influencia de referentes tanto conceptuales como formales. Aunque para realizar el trabajo hemos estado investigando sobre varios artistas, sus técnicas y sus mensajes, ese ejercicio nos ha servido más para poder apreciar el panorama del arte y aquellas cosas que ya se habían usado anteriormente y no tanto para influirnos a la hora de producir la obra.

Vamos a centrarnos, en este apartado, en cuatro de los nombres que nos han sido de gran ayuda el tenerlos presentes en el proceso. Empezaremos primero por dos escritores en los que más nos hemos centrado para la producción de la obra, sin incluir a Tom Spanbauer que sería más un tema que un referente; Charles Bukowski y Chuk Palahniuk.

1. CHARLES BUKOWSKI

Henry Charles Bukowski, escritor norteamericano, *poeta maldito*, considerado símbolo del *realismo sucio* y uno de los autores más influyentes de esta corriente literaria y de la escritura independiente.

Su temática sobre lo cotidiano y lo obscuro, tratada de una manera tan llana y descarnada, muchas veces incluso de una manera ordinaria. Ha sido un gran referente para este proyecto, el modo de tratar el propio dolor sin autocompadecerse.

A continuación vamos a citar algunos de sus fragmentos, donde se puede apreciar estos aspectos referenciales de los que hablamos.

*Juegos de niños. Eso es todo lo que hace la gente, juegos de niños. Van del coño a la tumba sin que les roce siquiera el horror de la vida.*³

*Ciento cuarenta pavos menos; enfermo, viejo, imbécil, desgraciado, verrugas en el alma*⁴

2. CHUCK PALAHNIUK

Chuck Palahniuk, novelista satírico estadounidense, discípulo de Tom Spanbauer, asistió a sus clases en Oregón donde enseñaba la *escritura peligrosa*, método que Palahniuk aplicó en sus novelas. Esta práctica del método, y su modo de escribir tan crudo y directo, la temática del dolor propio, son muchos de los aspectos en los que Palahniuk ha sido uno de los grandes referentes para este proyecto. Sobre todo vemos reflejado el proyecto en la cita de *Monstruos invisibles*, ya mencionada en el apartado de metodología, donde habla de cómo ver aquello que escribimos (o pintamos), esa historia que contamos como parte del pasado y ese pasado que es sólo una historia que podemos arrugar y desechar.

*En ninguna parte pone que tengas que tragarte esto, siempre puedes morirte y ya está.*⁵

*Así es en gran medida como pasamos la vida. Viendo la televisión. Fumando porquería. Automedicándonos. Desviando nuestra propia atención. Cascándonosla. Negando la realidad.*⁶

Ahora veremos a los dos artistas plásticos que han sido referentes formales para realizar este proyecto, ambos coinciden en el uso de texto en sus obras, pero son dos modos muy distintos de usarlo.

1. JAUME PLENSA

Jaume Plensa, artista plástico catalán. Plensa es un artista muy polifacético, ha realizado trabajos de escultura, pintura, y también instalaciones. El motivo de haber sido un referente, a la hora de realizar este proyecto, es la influencia de la literatura en algunas de sus obras, como podemos ver en la escultura que realizó sobre el poema de Vicent Andrés Estellés *La veu d'un poble*. También su recurrente uso de la tipografía ha sido un referente formal. Desde sus pinturas y sus esculturas formadas por letras, hasta sus cortinas, que podemos ver a la izquierda, donde abandona toda referencia figurativa.



1Fotografía de las cortinas de letras de J. Plensa en Galleria Millan ARCO 2015

³ BUKOWSKI, CHARLES. La máquina de follar. 1974 p.56. Editorial Anagrama.

⁴ BUKOWSKI, CHARLES. La máquina de follar. 1974 p.81. Editorial Anagrama.

⁵ PALAHNIUK, CHUCK. Rant. La vida de un asesino. 2007. Editorial De Bolsillo.

⁶ PALAHNIUK, CHUCK. Asfixia. P.38. Editorial De Bolsillo.



PLENSA, JAUME. *La llarga nit*. 2009

Escultura homenaje al poema de Estellés *Assumiras la veu d'un poble*. Formo parte de su quinta exposició individual en la galeria Toni Tàpies de Barcelona.

2. ON KAWARA

On Kawara, artista conceptual japonés, es un referente tanto conceptual como formal en este trabajo, dado que pretende desvincular su arte de la emoción personal. Aunque este proyecto sí habla de una emoción personal como lo es el dolor, coincide en ese intento de despojarse de él en la factura. También la suya es una obra autobiográfica, donde refleja el paso del tiempo, aunque dista con el discurso, pues él habla de una escritura fuera de la literatura. Formalmente ha sido un referente en el uso de la tipografía y composición, además de la elección de colores que también nos recuerda un poco a su serie *Today*, de 1966, con las obras negras.

MAR.5.2000

ON KAWARA, *Mar52000*, 2000



Fotografía obras de la serie *Today* de la exposición de *Date Paintings*, David Zwirner, New York 2012

En aquel momento, mi cuerpo comprendió lo que era ser valiente. Siempre había pensado que los valientes eran sencillamente valientes. Martin Luther King era valiente. Malcom X era valiente. Harry Milk era valiente. Rosa Parks era valiente. Nube Roja era valiente. Llevaban la valentía en los huesos y punto.

Pero al mirar a aquel tío de pantalones caquis y camisa blanca aquel día – esa mirada de perro apaleado que tienen algunos y que él tenía-, lo supe: Ser valiente significaba que estabas asustado, asustado de verdad, pero tirabas millas de todos modos. Invitabas al miedo a un coñac Alexander y seguías adelante con tu vida.

Tom Spanbauer. *La ciudad de los cazadores tímidos*. p.408

5. LA ESCRITURA PELIGROSA

Para explicar en qué consisten los diferentes puntos que abarca el método de *escritura peligrosa* de Tom Spanbauer, deberíamos contextualizar un poco las corrientes literarias de donde parte.

La *escritura peligrosa* se trata de una escritura basada en la teoría minimalista de Gordon Lish, maestro de Spanbauer. Pero por supuesto el no es el primero en acoger la teoría minimalista pues ya la encontramos en textos de autores como Miller o Hemingway, pero no es de ellos de quienes se ve influencia. Será más tarde en los años 70 cuando surge una corriente literaria que parte del minimalismo, el denominado *realismo sucio*, generado por autores tales como Charles Bukowski, John Fante, Raymond Carver o Tobias Wolff. La *escritura peligrosa* comparte varios aspectos clave con el *realismo sucio*, el cual se caracteriza por un lenguaje sobrio, preciso y vulgar; con una utilización mínima de adjetivos a la hora de describir personajes o situaciones, dejando que sea el contexto el que describa el sentido profundo de la historia. Cuentan situaciones cotidianas de gente normal de una manera muy llana y soez, generando el denominado *antihéroe*.

Si bien estos aspectos de sobriedad, esta manera tan directa de contar situaciones tan crudas y el escaso uso de adjetivos y descripciones, que dejan entrever esta corriente minimalista de la que parten, son los puntos en común que tienen estas dos vertientes literarias, el método de Tom Spanbauer de *escritura peligrosa*, va un paso más allá y ya no cuenta una situación ajena cotidiana, sino que trata de hurgar en el propio dolor, en concreto la pregunta que cabe responder: ¿Qué es lo que más te duele? El método de Spanbauer de algún modo te guía para poder escarbar correctamente en la herida, podríamos decir que como una manera de terapia. La práctica, que ya hemos explicado en el apartado de Metodología conceptual, nos ayuda a profundizar en ese momento de dolor, haciendo énfasis en los detalles, ya que según Spanbauer los detalles son parte imprescindible para agilizar el recuerdo.

5.1. CONCEPTOS CLAVE DEL MÉTODO.

El método de Tom Spanbauer de *escritura peligrosa* consta de cuatro conceptos clave, que da a conocer Chuck Palahniuk, discípulo de Spanbauer, en el libro *Error humano* en concreto en el capítulo *No perseguir a Amy*.

1. Los caballos:

Utiliza una metáfora donde explica que al salir con un carro de caballos y al llegar al destino, los caballos son los mismos, no parecen tener importancia pero sin ellos no habrías llegado. Los caballos hacen referencia a las ideas

repetidas, aquellas que están ahí durante toda la obra, ya sea una palabra o un personaje, primero parecen carecer de importancia pero al final sin ellas no tendría forma la historia.

2. Lengua quemada:

Este concepto trata de decir una cosa pero decirla de una manera algo más enrevesada o torcida, para que el lector tenga que prestar más atención o incluso releerlo. Un ejemplo de esto es la primera frase de la novela *La ciudad de los cazadores tímidos*, de Tom Spanbauer, “*Las cosas empiezan donde no sabes y terminan donde sabes. Cuando sabes es cuando preguntas. ¿cómo empezó esto?*”⁸

3. Registro de ángel:

Este concepto lo comparte con el *realismo sucio*, y se trata de narrar aquello que estás contando sin hacer juicios, no describir personajes o situaciones como se sienten, sino hacerlo de modo que el lector pueda hacer sus propios juicios y sacar sus conclusiones.

4. Ir hacia el cuerpo:

Ir hacia el cuerpo se refiere a explicar una situación describiendo ampliamente aspectos como olores o tactos, de modo que el lector pueda involucrarse en el texto y no solo limitarse a leerlo. Un ejemplo de este concepto se podría apreciar en este texto de *El hombre que se enamoró de la luna* “*Plantado en medio del río, tus pies y tus piernas aullarían de dolor, la sangre te subiría tan rápido como pudiera subir la sangre, poniendo tanta distancia entre ella y el río como la sangre pudiera poner.*”⁹

5.2. ADAPTACIÓN DEL MÉTODO A LA PINTURA

Partiendo de los conceptos clave de la *escritura peligrosa*, que anteriormente hemos enumerado, se adaptará la obra pictórica. Basándonos en la misma pregunta que Spanbauer nos plantea ¿Qué es lo que más te duele? Basándonos en nuestro momento más doloroso.

En primer lugar el concepto de las ideas repetidas, se adapta a la obra pictórica del mismo modo que a la obra literaria, puesto que esta está formada por tipografía, repitiendo detalles que incurran en el recuerdo de ese momento. Puesto que en la serie de este proyecto no hay imágenes figurativas, lo más sencillo será hacer esta repetición de ideas mediante la utilización del color, en este caso el negro, y de palabras o frases, por ejemplo “*el horrendo susurro*” que aparece en varias de las piezas.

⁸ SPANBAUER, TOM. *La ciudad de los cazadores tímidos*, 2001 p.9. editorial poliedro

⁹ SPANBAUER, TOM. *El hombre que se enamoró de la luna*. Editorial El Aleph.

El segundo concepto clave, lengua quemada, es algo importante para la obra pictórica, puesto que ayuda a que la pieza no se agote fácilmente, a que tengas que mirarla más veces, a que te detengas ante ella a observarla de verdad. Para adaptar este concepto jugamos con las técnicas, los brillos y las sombras, los dobles mensajes como en la pieza *Asobase Kotoba*, donde el texto principal aparece en grafito, pero cuando miras bien puedes leer, en gel acrílico transparente, un segundo texto. O las dos obras de vinilo sobre chapa, donde la utilización de un vinilo mate negro sobre un fondo de chapa pintada de negro mate, dificulta la lectura a primera vista.

El *registro del ángel* es quizás el más complicado de representar en la pintura a la vez que el más sencillo, puesto que se trata de no hacer juicios subjetivamente, no describir, dejar que el espectador saque sus propias conclusiones, y eso es algo que la pintura aporta por si misma, no obstante he querido enfatizar este punto de objetividad con una factura más industrializada.

Y por último *ir hacia el cuerpo*, es el objetivo, poder hacer que el espectador se involucre en la obra, y que el dolor que se muestra en ella no sea el del autor sino el del propio espectador, para esto intervienen varios factores en primer lugar el espacio donde se muestra la obra, acorde con ella, en segundo lugar la intensidad y la fuerza de el mensaje que aparece escrito, aunque solo sea una palabra y por último el tamaño y el color, de esto ya hablaremos más adelante en el apartado de los soportes.

6. EL DOLOR

Todo puede serle arrebatado a un hombre, menos la última de las libertades humanas: el elegir su actitud en una serie dada de circunstancias, de elegir su propio camino. ¿No podemos cambiar la situación? Si no está en tus manos cambiar una situación que te produce dolor, siempre podrás escoger la actitud con la que afrontes ese sufrimiento.

-Viktor Frankl.-

A lo largo de la historia del arte, el dolor ha sido siempre uno de los temas más fecundos, desde la estatua de Laocoonte, en el 50 d.C; la tan tratada tragedia en el teatro; el *fatum ese destino trágico*; la elegía en la lírica, cuya temática versa sobre el dolor y la muerte; las pinturas religiosas en la que es un tema muy recurrente el martirio y el dolor; el romanticismo, donde el dolor era un fin; el dolor representado de una manera sonora con las música de

Verdi o Wagner; la representación en el cine, mucho más explícita; el dolor físico que nos mostró Frida Kalso; el grito de Edward Munch; las pinturas de Goya; el expresionismo alemán, y podríamos enumerar durante horas muchos de los autores de las cinco artes que han tratado este tema y aportado un granito más de arena.

Pero es en el expresionismo abstracto, en la escuela de Nueva York, que surge en Estados Unidos durante los años 40, después de la segunda guerra mundial. Es en este momento cuando se empieza a mostrar en la pintura el dolor, la angustia y el conflicto, marcado por la época, distanciándose de la figuración que habíamos visto hasta entonces en la pintura, excepto en casos contados como Williem de Kooning, por ejemplo, que sí utilizaba trazos figurativos para sus famosas mujeres.

Los expresionistas abstractos nacen de la necesidad de romper con el arte figurativo, de un rechazo a todo convencionalismo estético. Su interés se basa en expresar sus sentimientos mediante la pintura, plasmar una sensación, descargar su dolor en la obra, de una manera automática y expresiva. Nos gusta particularmente como lo explica Mark Rothko, artista del expresionismo abstracto, conocido por sus campos de color, en su libro de *Escritos sobre arte (1934-1969)*:

Sin monstruos ni dioses, el arte no puede representar el drama: los momentos más profundos del arte expresan esta frustración. Cuando fueron abandonados como supersticiones insostenibles, el arte se hundió en la melancolía. Se aficionó a la oscuridad y envolvió sus objetos en las intimaciones nostálgicas de un mundo a media luz. Para mí, los grandes logros de los siglos en los que el artista aceptó lo probable y familiar como sus temas fueron las pinturas de la figura humana individual –sola en un momento de completa inmovilidad. Pero la solitaria figura no puede alzar sus miembros en un solo gesto que pueda indicar su preocupación por el hecho de la mortalidad y un apetito insaciable por la experiencia ubicua de cara a este hecho. Tampoco la soledad puede ser vencida. (...) No creo que haya sido nunca una cuestión de ser abstracto o representacional. En realidad, es un problema de terminar con este silencio y esta soledad, de respirar y estirar los brazos nuevamente.¹⁰

Así pues, vemos como se ha usado en innumerables ocasiones el arte como vía de escape del propio dolor, como una terapia, como una liberación para las emociones y no solo para la mera representación de este sentimiento, los

¹⁰ ROTHKO MARK. *Escritos sobre arte (1934-1969)*, p.102 ed. Paidós Estética 41

enérgicos chorretones, automatismos, de pintura con el dripping de Pollock, los dramas pictóricos de Still, las elegías de Motherwel los campos de color de Rothko de grandes formatos, que introducen al espectador en la emoción de la obra cara a cara y no como si la observara desde la lejanía, el *art brut* primitivo e intuitivo de Dubuffet, artista del informalismo, movimiento que se desarrollaba paralelamente en Europa al expresionismo, todo esto nos lleva a pensar en que cuanto más enérgico, más pictórico, más azaroso y espontáneo, se muestra una mayor lectura de esa emoción, una lectura más directa y un mejor dialogo entre artista y espectador.

¿Pero es siempre así? Es aquí donde nos distanciamos en este proyecto de la representación convencional del dolor, apartándonos del gestualismo. Queremos hablar del dolor sin tomar parte, un dolor como concepto pleno, desvinculado de nosotros mismos, huir de lo matérico para encontrarnos unos acabados más austeros, más asépticos, menos expresivos.

6.1. DESVINCULARSE DEL DOLOR MEDIANTE EL SOPORTE

Respondiendo a la pregunta que lanzamos anteriormente ¿Siempre se transmiten mejor las emociones mediante una pintura más gestual?

Cuando empezamos a atar los cabos en el proyecto, tuvimos que decidir y concretar ciertos valores que queríamos marcar en todas las piezas para conseguir un punto de unión entre ellas, uno de estos aspectos era ese concepto de mostrar nuestro momento más doloroso de una manera distante, como ya hemos explicado en el capítulo anterior, esta apariencia austera. Para ello entraron en juego varios aspectos clave a tener en cuenta, en primer lugar el color, tratar el dolor desde un punto de sinestesia, donde atribuiríamos esta emoción al color negro, no se toma esta decisión de forma aleatoria, en las sociedades occidentales siempre se le ha atribuido a este color una connotación negativa, muy ligado a la noche, a la muerte, a lo oculto. Nos planteamos que con la elección del negro estábamos cubriendo dos de los valores de la obra, por una parte esta atribución de lo negativo, que facilitaba la representación del dolor que queríamos conseguir, y por otro lado al negro también se le atribuye otro valor, que ayuda a transmitir ese aspecto de distancia, frialdad y austeridad, que es el prestigio y el de la elegancia, parece ser que los Cátaros usaban el negro como un símbolo de perfección.

La segunda elección fue la tipografía a utilizar en todas las obras: Times New Roman, en negrita. La elegimos ya que se trata de una tipografía que aunque fue creada en un principio para el periódico The Times, actualmente se la asocia a la impresión de libros, esta era una buena manera de reforzar el acercamiento a la literatura; otra opción que sostuvimos fue utilizar Courier New, la tipografía de la máquina de escribir clásica, aunque ciertamente seguiría vinculándonos de algún modo con la literatura, sería más desde el

papel del escritor, y como uno de los objetivos era mostrarlo de una manera impersonal, creímos pues más adecuada la *Times* vinculada a los libros, tipografía que se lee desde fuera, como espectador y no desde dentro como podría darnos a entender la *courier*.

Por último, el soporte, desde un primer momento, por nuestras raíces más pictóricas, se decidió utilizar un formato clásico rectangular para posteriormente colgar de la pared. Esta solo era una forma de presentar el proyecto, un inicio, somos conscientes de las posibilidades que pueden ofrecernos otro tipo de presentación saliendo del formato convencional, y no nos cerramos a ellas.

Aunque no fue desde el momento de partida, pues como ya hemos comentado en la metodología tuvimos que pasar por algún ensayo y error, nos dimos cuenta de que el tipo de soporte era un gran punto de ayuda para mostrar esos valores que buscábamos en la obra, y que sin este punto podría llegar a perder la lectura. Empezamos con madera, no tardamos en darnos cuenta de que la madera, con su beta a la vista, transmitía un discurso más vinculado a la naturaleza, a lo manual, a lo artesano, tres aspectos de los cuales huíamos; el primer remedio fue pintar y lijar el soporte para deshacernos del aspecto a madera, de todos modos seguía teniendo un aspecto tanto más pictórico, decidimos caviar la técnica con la que se intervenía y pasar a utilizar un plástico como lo es el vinilo adhesivo, pero la madera seguía aportando algo que no hacia otra función que distraer del mensaje primario, y sin duda sabíamos que uno de los objetivos que queríamos alcanzar, como ya hemos mencionado en el primer apartado de objetivos, era el de ir cada vez a menos, la aseveración menos es más que tanta importancia tiene en este proyecto. Todo lo que no sea el mensaje que queremos transmitir, todo lo que no sea vinculado a esa sensación de dolor, entorpece el proyecto. Es entonces cuando tomamos una importante decisión, dejar atrás soportes convencionales, y apostar por las características que nos brindaba el metacrilato, la ausencia de factura pictórica, el reflejo, el tacto liso y perfecto, junto al negro daba ese aspecto de elegancia que buscábamos con el uso del color negro. Lo ideal era dejarlo intacto, negro puro. El mensaje tenía que ser totalmente reducido, por lo tanto, corto y duro, como un poema de Bukowski. Pero este mensaje ya no podía ser una palabra ajena, tenía que ser algo que le saliera de dentro al autor, este sería el acabado final que esperábamos con el proyecto.



2RICHTER, GERHARD. Fotografía de la obra *8 Grises*, 2002

Gerhard Richter utilizaba cristales tintados para sus ocho cuadros grises, el acabado es muy parecido, el buscaba el reflejo como una obra cambiante que era configurada en todo momento por el espectador y la sala depende de cada momento, ¿puede este reflejo en la serie NOXA reflejar quizás el alma de cada espectador en cada momento y configurar la obra con otro dolor?

7. RESULTADOS

En este apartado vamos a mostrar los resultados obtenidos después de las pruebas y bocetos que hemos visto en el apartado de metodología procesual.

Finalmente el proyecto consta de cuatro piezas: un díptico *Asobase Kotoba*, dos piezas individuales, *El momento* y *Lo que vuelve*, y por último un tríptico, *El polvo*.

Como tanto materiales como procesos ya han sido explicados en los anteriores puntos, vamos a ser breves en este apartado y simplemente mostrar los resultados obtenidos en las piezas, una breve explicación del texto escogido y las fichas técnicas de las mismas.

Esta serie *NOXA*, ha sido expuesta en la Sala de la Societat Coral de El Micalet, en Valencia, donde se pudo visitar la exposición desde el 4 al 27 de Junio. En esta muestra se prueba la puesta en escena de la obra, con la instalación de textos de vinilo en paredes y suelo, que será como finalmente se presente en la facultad de San Carlos en el mes de julio.

Me gustaría añadir, antes de mostrar los resultados, un texto mío, juntando mis palabras sobre la obra con las de Spanbauer y Palahniuk, realizado para la presentación de *NOXA* en el espacio de El Micalet:

Las cosas empiezan donde no sabes, y terminan donde sabes.

Cuando llegamos a un límite de tristeza destruimos nuestro nido encantador y nos vemos obligados a regresar al mundo exterior. En muchos sentidos es así como se escribe una novela, y en muchos sentidos es así como se pinta un cuadro.

Vivimos nuestras vidas basándonos en historias, uno quiere darle al espectador un respiro de su vida, de la historia de su vida.

Pero no es verdad.

A la vista de lo que recuerdo de la época, estoy mintiendo, engañando, disimulando, pero no para inducirte a error.

Aquí estoy, cantando en playback, de modo que a veces las palabras no coinciden con el gesto de mi boca.

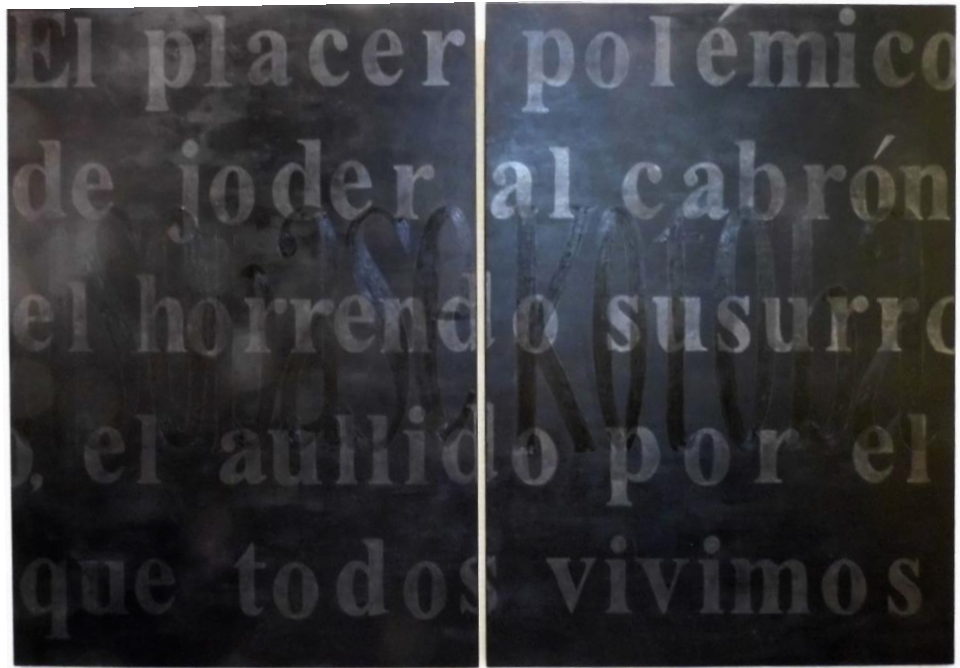
Mi lengua, mi segunda lengua. Simplemente invento aquello que no sé. Todo es una metáfora, todo es disfraz.

Y cada destello, cada detalle, de estas obras me provoca una punzada de reconocimiento.

Pero ahora, me siento libre.

1. Asobase Kotoba, 2014.

Técnica mixta sobre chapa
(total 116cmx190cm)



Este díptico consta de dos textos distintos, uno de ellos realizado con grafito, que pertenece a un fragmento de la novela *La ciudad de los cazadores tímidos* de Tom Spanbauer: *El placer polémico de joder al cabrón, el horrendo susurro, el aullido interior por el que todos vivimos*. El otro texto con gel acrílico transparente, *Asobase Kotoba*, se trata de una educada y aristocrática forma de hablar japonesa, el *lenguaje-juego*. La idea es que a la persona a la que diriges la frase con esta forma de hablar del *lenguaje-juego*, tiene total control de sus actos, tanto que para él la vida resulta un juego, hasta tal extremo que uno no muere, sino que “juega a morir”.

Lo que se pretende expresar en la obra es este total control de ti mismo, con el placer *de joder al cabrón, el horrendo susurro* que es el recuerdo del pasado, el poder como dice Palahniuk arrugar tu pasado y tirarlo a la papelera.

2. El momento

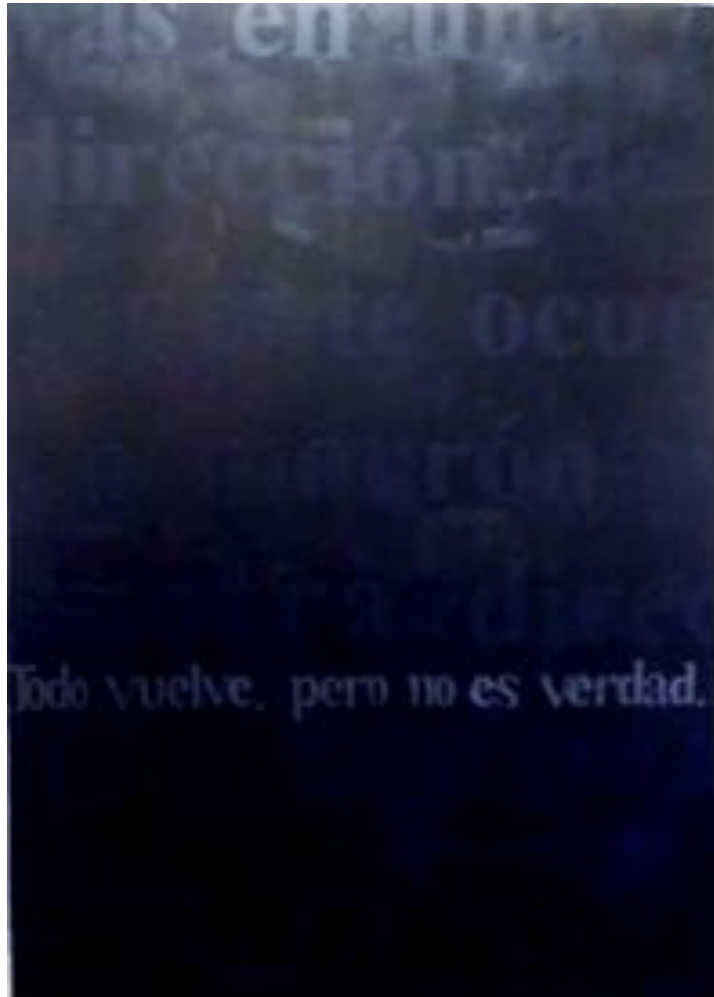
Técnica mixta sobre chapa
(116cmx85cm)



En esta pieza vemos, de manera dificultosa, las letras de vinilo negro que hay en el fondo, donde volvemos a mencionar ese aullido por el que vivimos, del que habla Spanbauer. También menciona dos conceptos *lo que somos* y *lo que dejamos ver*, el momento en que se juntan o intercambian estos dos conceptos, es en ese momento en el que pasa un acontecimiento marcado, angustioso, y es *El momento en que después, eres diferente*.

3. Todo lo que vuela

Técnica mixta sobre chapa
(116cmx85cm)



En esta pieza, que acompaña a la anterior que hemos visto *El momento*, son pareja de técnica, soporte, dimensiones y concepto. Esta pieza refuerza el concepto de la anterior con un texto obtenido de *La ciudad de los cazadores tímidos*, de Tom Spanbauer: *Vas en una dirección, de repente ocurre un marrón, y vas en otra dirección*. Este es el momento en que después eres diferente. La frase con grafito es como una resignación a este momento, al aceptar que no es verdad que las cosas vuelvan a ser como eran, desmiente que las cosas siempre vuelvan a su cauce.

4. El polvo

Vinilo adhesivo sobre metacrilato
(Total 114x250)



Esta es la pieza principal de la serie, donde se consigue el resultado final que buscábamos, todo se reduce a una sola línea de texto y un fondo completamente negro, con un material industrial como es el metacrilato, que elimina totalmente la factura del autor.

El polvo es el resultado directo del ejercicio de *escritura peligrosa* realizado previamente escribiendo sobre mi momento más doloroso, este es mi recuerdo, y el detalle del polvo aquel que construye la historia y me recuerda un momento que pretendía olvidar y que ahora comparto con vosotros, esto me ha ayudado a aceptarlo, arrugarlo, tirarlo y poder seguir adelante.



Detalle de la obra *El polvo*

8. CONCLUSIONES

Después de la investigación llevada a cabo para la realización de este proyecto, la primera conclusión a la que hemos llegado es la importancia del concepto sobre la técnica. Nos dimos cuenta que esta parte del trabajo se podría acentuar contemplando la posibilidad de ampliar los horizontes del proyecto, saliendo del formato rectangular clásico que nos ofrece el bastidor, y conservar aquello que es importante: el mensaje, que puede ser aplicado de muchas más maneras, quizás como instalación, o pintado directamente sobre la pared o incluso proyectado. Es decir que después de todo el proceso estamos de acuerdo en que este sería solo el principio de una larga experimentación con este concepto, y de cómo serían las diferentes formas de aplicarlo.

Si echamos la vista atrás y revisamos cuales eran previamente nuestros objetivos estamos bastante satisfechos de la evolución que ha experimentado el trabajo realizado, y del cumplimiento de casi todos ellos; en primer lugar el objetivo que queríamos alcanzar era ese acercamiento entre pintura y escritura mediante la investigación del método de *escritura peligrosa* de Tom Spanbauer, a pesar de que esta práctica de escritura es un ejercicio muy personal, creemos haber conseguido el resultado impersonal que perseguíamos desde un principio.

Otro de los objetivos era ir a menos, *menos es más*, aunque apuntando alto lo perfecto hubiera sido llegar a poder reducir, todo este momento doloroso, en una sola palabra, sobre un fondo negro, con lo mínimo, quizás simplemente la sombra de una única palabra, o una proyección de ella, una palabra que fuera tan potente que te erizara la piel y no fuera necesario poner nada más, pero no pudimos conseguir esa palabra, tenemos que reconocer que era una meta ambiciosa, pero estamos satisfechos de poder haber reducido en la última obra *El polvo*, a una única frase en una línea, y a un fondo sin matices, simplemente negro. Para mi esa palabra era *perdón* o quizás *lo siento*, pero podía tener una lectura confusa, aunque no desecho todavía la idea plenamente.

Por otra parte en cuanto a la elección de color, formato y tipografía, tanto color como tipografía creo que han sido los más adecuados para la finalidad que buscábamos de poder transmitir este sentimiento doloroso. Puede que sea en el formato donde no hayamos cubierto totalmente las expectativas previas que teníamos, personalmente un formato mucho más grande creo que hubiera funcionado mucho mejor, unos metacrilatos de 150x250, pero el presupuesto para el proyecto era reducido y no ha sido posible. Decía Rothko:

Pinto grandes cuadros. Soy consciente de que, históricamente, la función de pintar grandes lienzos es algo grandioso y pomposo. Sin embargo, la razón de que los pinte es precisamente porque quiero ser muy intimista y humano. Pintar un cuadro pequeño es colocarse uno mismo fuera de la propia experiencia, y considerar una experiencia como una vista estereotipada a través de un cristal reductor. Pero al pintar un cuadro de grandes dimensiones, uno está dentro. No es algo que pueda dominar¹¹

Estas palabras del pintor americano sobre sus grandes formatos, me parece una explicación muy acertada de porqué nos atrae la idea de utilizarlos, y es por el motivo que creemos que funcionaría mejor esta obra en un gran formato, puesto que quien quiere distanciarse del mensaje es el autor, no el espectador, el espectador tiene que introducirse en la obra, empatizar con ella, hacer del dolor, del que se habla, su propio dolor.

El mensaje que aparece en las obras también es un punto clave, y creemos que la evolución lógica de la obra sería incluir texto íntegramente propio del artista, empezamos con textos de la novela de Tom Spanbauer *La ciudad de los cazadores tímidos*, y es únicamente en la pieza final *El polvo* donde se incluye texto propio, aunque con una clara influencia del autor estadounidense que viene marcando la línea de la obra en todo momento. Despegarse de esta línea y marcar una tendencia propia a la hora de escribir el mensaje igual que la buscamos a la hora de los resultados formales, sería un objetivo que en un principio no marcábamos, pero ahora sería una buena opción marcarlo como próximo objetivo.

Una vez finalizadas las cuatro obras que presentaremos junto a esta memoria, y con un repaso de las conclusiones efectuadas, podemos definir con un resumen las cosas que buscamos para continuar el proyecto, aspectos motivados por este inicio con NOXA, en primer lugar hemos sacado en claro el uso de soportes más industriales, y finalmente prescindir del soporte para tener más posibilidades, por otra parte, con un mayor presupuesto, incrementar el tamaño de las piezas y por último incluir textos propios, queda reducido a tres aspectos a mejorar, y estamos seguros de que este proyecto seguirá avanzando y mejorando estos aspectos.

En conclusión, y con el recorrido hecho en este grado de cuatro años, estamos contentos y satisfechos con el trabajo. La evolución por esta carrera ha ido de un colorido paisaje, a unos retratos monocromos con gris de payne,

¹¹ ROTHKO, MARK. *Escritos sobre arte (1934-1969)* p.120 Ed. Paidós Estética 41

siempre de mano de la literatura todo el tiempo, hasta que finalmente abandonamos toda imagen de figura humana para dar total importancia al mensaje. Creemos que ha sido una evolución coherente y lógica.

Además este proyecto nos ha servido para conocer a otros artistas que utilizan tipografía en su obra, y de este modo ver las infinitas posibilidades que tiene este recurso, del mismo modo que un paisaje puede ser pintado de mil de formas, lo mismo sucede con el uso de tipografía en la pintura, con un mismo elemento pueden hacerse miles de lecturas, interpretaciones y modos de usarla sin caer necesariamente en la repetición ni la copia.

9. BIBLIOGRAFÍA

- CASTRO FLORES, FERNANDO.** Mierda y catástrofe.2014. Fórcola Ediciones.
- BUKOWSKI, CHARLES.** Erecciones, eyaculaciones, exhibiciones. 1992.
Editorial Anagrama.
- BUKOWSKI, CHARLES.** La máquina de follar. 1991. Editorial Anagrama.
- FANTE, JOHN.** Pregúntale al polvo. Editorial Anagrama,
- G. CORTES, JOSE MIGUEL.** Las imágenes y las palabras (Arte y literatura)
Edición instituto valenciano de la juventud.
- MARZONA, DANIEL.** Arte Conceptual. 2005. TASCHEM.
- PALAHNIUK, CHUCK.** Error humano. Editorial Literatura Mandadori.
- PALAHNIUK, CHUCK.** Rant. La vida de un asesino. 2007. Editorial De Bolsillo.
- PALAHNIUK, CHUCK.** Asfixia
- PARCERISAS, PILAR.** Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en
torno del arte conceptual en España, 1944-1980. Editorial Akal.
- ROTHKO, MARK.** Escritos sobre arte (1934-1969) 2007. Editorial Paidós
Estética 41.
- SPANBAUER, TOM.** La ciudad de los cazadores tímidos. 2001. Editorial
Poliedro.
- SPANBAUER, TOM.** El hombre que se enamoró de la luna. Editorial EIAleph.

9.1 WEB

<http://www.empresasgayfriendly.com/novedad/entrevista-al-escritor-tom-spanbauer/>

http://elpais.com/diario/2007/05/05/babelia/1178321950_850215.html

<https://www.libreriasindependientes.com/actualidad/ver/id/3/titulo/palahniuk-y-spanbauer-frente-a-frente.html>

<http://www.hernanortiz.com/articulos/que-es-lo-que-mas-te-duele.html>

10. ANEXO FOTOGRÁFICO

Creemos que es relevante adjuntar unas imágenes de las obras durante su proceso, así como los ensayos y errores de los que hemos hablado en el apartado de metodología procesual, para poder apreciar de una manera más gráfica esa trayectoria que hemos seguido y de la que venimos hablando durante la memoria.



Diptico Asobase Kotoba, primera prueba a mano alza.



Hemos visto el díptico *Asobase Kotoba*, como las letras no tenían un patrón marcado, variaba el tamaño y grosor en cada una, ese aspecto es el que posteriormente hemos rectificado.

Ahora mostraremos una imagen del segundo ensayo error del que hemos hablado con anterioridad, la obra *El momento* donde las letras de vinilo cortadas a mano y de un mayor tamaño no fueron lo que buscábamos para el resultado final.



