



PUNTO DE ORÍGEN

David Martínez Suárez

PUNTO
DE
ORÍGEN

David Martínez Suárez

Museo Barjola, 2016.

































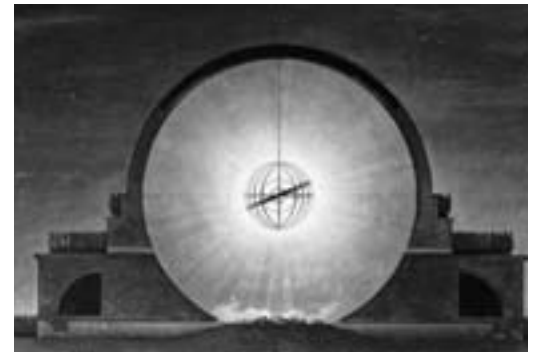
















Listado de imágenes:

- 4 - *Pez-Pájaro*. 20x13x15 cm. 2015.
- 5 - Restos de la antigua fabrica *Cerámica Gijonesa*. Ceares, Gijón.
- 6,7 - *Cilindros*. 65x40x40cm 30x25x40 cm. 2015.
- 8 - *Ciervo*. 140x77x60 cm. 2015.
- 9 - *Como murieron..!* 65x74x45 cm. 2014.
- 10,11 - *Tenebroso*. 32x65x32 cm. 2015.
- 12,13 - *Monumento*. 125x32x32 cm. 2015.
- 14 - *Cruz*. 95x65x45 cm. 2015.
- 15 - *Presa*. 126x88x130 cm. 2015.
- 16,17 - Vista general.
- 18,19 - Vista general.
- 20,21 - *Tangram*. 50x50x4 cm. c/u 2015.
- 22 - *Salud*. 35x40x33 cm. 2015.
- 23 - *Borde de ataque*. 200x110x50 cm. 2015.
- 24 - *Memoria*. 48x30x32 cm. 2015.
- 25 - *Hogar*. 150x40x50 cm. 2015.
- 26 - *Muerte*. 24x27x17 cm. 2015.
- 27 - *Columna*. 120x50x50 cm. 2015.
- 28 - *Torre*. 170x60x80 cm. 2014.
- 29 - *Violación*. 23x26x26cm. 2015.
- 30-37 - Vídeo - (estudio-playa. Ángel Zotes).
- 38-43 - Vídeo - (texto Alba Burgos -ciervo-nubes-cristal-dique-refinería).
- 44 - Bola de cristal.
- 46 - Hyderabad, ciudad de Pakistan. Las estructuras triangulares de los tejados, son captadores de viento para introducir aire fresco dentro de las casas que están debajo. Imágen extraída de: *Architecture without Architects, A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, por Bernard Rudofsky, Ed: Academy Editions London, 1964.
- 45 - John William Waterhouse. *La bola de cristal*. (1902). Oleo sobre lienzo. Imagen. Wikipedia, la enciclopedia libre.
- 45 - Étienne-Louis Boullée. *Cenotafio para Isaac Newton*. (1784). Grabado sobre papel. Imagen. Wikipedia, la enciclopedia libre.
- 46,47 - Los habitantes de Bawomataluo en Nias mueven un bloque de piedra para una construcción megalítica alrededor de 1915. Imagen. Wikipedia, la enciclopedia libre.
- 48 - Mármol.
- 56,57 - Restos de la antigua fabrica *Cerámica Gijonesa*. Ceares, Gijón.

NADIE INVENTA NADA

“Donde creemos captar el grial,
solo captamos la cosa,
lo que nos queda en las manos no es más que un caldero”¹

Punto de origen: centro deíctico del sistema temporal. Se sitúa habitualmente en el momento en que se establece la comunicación verbal, si bien no es forzosa esta localización. El punto origen no coincide siempre con el momento en que dicha comunicación se establece. Por deíxis entendemos, de esta forma, una función del lenguaje que consiste en apuntar, si es preciso con el dedo, para señalar una persona, un lugar o un momento exterior al discurso, que puede localizarse en la memoria o en un espacio de fabulación².

En los mapas, tan abstractos, y a su vez tan concretos como la definición que abre este texto, el origen marca el lugar sobre el que volver la mirada, de manera nostálgica, en busca de equilibrio. Tiempo y espacio, así, parecen abrazarse en una intimidad que no es, en realidad, más que un lapsus, el efecto de una perspectiva ilusoria. Si estuviésemos hablando del *Angelus Novus* de Klee, este proyecto expositivo (que no es una retrospectiva pero bien podría serlo) podría indicar cómo a cada nuevo paso el trabajo de David Martínez Suárez es empujado lejos su pasado. Hacia un futuro donde el origen solo puede recuperarse por medio del recuerdo y la imaginación. *Punto de origen* cuestiona las coordenadas que alumbraron su particular forma de hacer del artista: un paso más en la dirección de una escritura de tipo autobiográfico, donde las narrativas propias del cine o los videojuegos han dejado paso a la presencia de su propio cuerpo, que se manifiesta además en la manipulación de materiales, estructuras y objetos. Una estrategia

que subraya la necesidad de partir de una precisa metodología de trabajo para, a fuerza de examinar sus límites, ser capaz de encontrar otra.

Marcada por la subversión de las normas de una formación vinculado a una identidad fuerte como es la de los epígonos de la nueva escultura vasca -que se dejaba entrever, por ejemplo, en el uso formal de elementos simbólicos de la cultura popular como banderas o películas juveniles-, la exploración que David Martínez Suárez ha emprendido en estos últimos años gira en torno a aquello que aun pareciendo banal, como simple trozo de madera o una figura decorativa pasada de moda, es realmente esencial para comprender los procesos que dotan de materialidad a nuestra cultura. Marcados a nivel biográfico por lo que Goytisoló llamó la vuelta a la tribu, sus intereses se materializan hoy en una serie de ejercicios compositivos que parten de la escultura de corte constructivista. Una arquitectura precaria pero arraigada en la tierra, hecha a retales y sin pedestal alguno, que bajo su apariencia formalista esconde la preocupación por la realidad política y social del territorio que de nuevo habita: una Asturias asesinada, en perpetua crisis, donde la industria y la cultura no son más que una sombra espectral.

Así, su reflexión inicial sobre la estructura concreta de las cosas y sus potenciales relaciones espaciales, lo que Juan Luis Moraza

1 Bataille, Georges: *La parte maldita*. Editorial Las cuarenta. Buenos Aires, 2007, p. 78.

2 Amalgama de varias definiciones, a cada cual más ambigua, encontradas en una primera búsqueda en Google.

denomina “la tensión entre los hechos y lo posible”³, ha dejado paso a un diálogo si cabe más radical entre prácticas, materiales y actitudes. En un proceso por el cual las estructuras invisibles que funcionan como convención en un cuadro, una escultura o un montaje fotográfico son puestas en entredicho, al tiempo que se cuestiona no solo la relación del arte con lo cotidiano, sino consigo mismo, con posibilidades plásticas y su verdadera capacidad de transformación. El resultado de estas operaciones aditivas y sustractivas de planos horizontales y verticales que se cortan, finalmente, conforma un inventario de ensamblajes, prácticas intermedias y cuerpos escultóricos de naturaleza híbrida, que conjuga objetos, ángulos y formas en una cascada de imágenes. Trozos y más trozos, fragmentos, restos de un naufragio real, como el atlas de Warburg, que son montados según su capacidad narrativa y su propio ritmo material.

La destreza del montador de cine frente a un mundo visible sólo en su parcialidad, no en vano, ilustra gran parte de las estrategias compositivas que David Martínez Suárez pone en práctica. Además que matiza, por otra parte, la relación que sus obras mantienen con la expresividad como recurso plástico. Esto es, las distancias que el artista toma frente a un tipo de formalismo canónico y vacío, donde “la misma estructura, radicalmente necesaria, asume la función de convertirse en una nueva imagen y, por ende, en ornamento anti-ornamental”⁴. Al margen, pues, de la lógica

3 Moraza, Juan Luis: *Ornamento y Ley*. CENDEAC, Murcia, 2007, p.11.

4 Moraza, Juan Luis: *Op cit.* p.26

modernista que operaba sobre ciertas categorías específicas y cerradas, el objetivo aquí es liberar la energía que atesora lo olvidado y lo reprimido, aquello que amenaza con volver, pero al margen de la novedad que rige nuestra relación consumista con los objetos. Así, un viejo libro aprisionado por una estructura de metal, una bicicleta clásica atravesada por dos planos de madera o una sección en forma de triángulo sobre la pared interior de una fábrica abandonada, constituyen un espacio de negociación entre el pasado y la actualidad. Un vórtice que nada tienen que ver con la poética de los objetos encontrados, sino con lo enérgicamente buscado, aquello que entre dientes habla de la desaparición de la identidad que Asturias forjó de sí misma durante todo el siglo XX. El carácter alegórico, después de todo, es consustancial a la poética *bricoleur* David Martínez Suárez. A través de cada manipulación, a través de lo que muestra pero también de lo ausente, en cada reencuentro que el artista posibilita, emerge una semántica flexible capaz de re-inventar una y otra vez su sintaxis. Se trata, no obstante, de aspirar a la totalidad perdida, dotando al mundo de un sentido recuperable: unir una imagen con la siguiente, en una maniobra que el artista confía a la intuición de sus manos.

Georges Bataille definió el capitalismo industrial del pasado siglo como el imperio de la cosa, aquel lugar donde la mercancía es necesariamente autónoma para circular libremente, en un sistema marcado por la emergencia de los mercados y el progreso

técnico, capaces en última instancia de asentar una paz eterna. Pero, al mismo tiempo, un mundo concebido de espaldas a la experiencia sensible que es capaz de transformar la intimidad del sujeto, su espacio interior, verdaderamente esencial, “que estremece y embelesa en el temblor”⁵. De la extinción de este mundo de minas, fábricas y cadenas de montaje, que sin embargo llegó a contar con iniciativas de estética-política verdaderamente revolucionarias, emergen hoy fantasmas regazados que vagan por una tierra yerma: objetos que David Martínez Suárez recupera, por ejemplo, en el rastro de Gijón. Todo lo que no ha podido reificarse dentro de la nueva economía de afectos y deseo que hoy controla nuestros cuerpos. Hablamos, pues, de productos marginados, propios de un tiempo en que la producción tenía otra dimensión y otra escala: figuras cubiertas de polvo, similares a los que Walter Benjamin encontraba en los escaparates de los pasajes del París de finales del siglo XIX. Aunque a decir verdad, los adornos y las copas de cristal que el artista extravía de su lugar natural nada tienen que ver con la noción de lo kitch, ya que más que mostrar una brecha en el gusto dominante nos hablan de una experiencia un tanto siniestra. Parecen, no en vano, susurrarnos un testimonio de ultratumba, entre familiar y extraño: la desaparición de formas de hacer y de relación social mitad artesanales mitad industriales, el último nexos que teníamos con el mundo pre-moderno. Un pasado donde los libros de Balzac editados durante los primeros años años 60, en su contraportada, mostraban la imagen de un templo

5 Bataille, Georges. Op cit. p. 96.

griego sobre un paisaje: algo que hoy podría ser el emblema de la defensa de la cultura como herramienta de uso social.

Instrucciones de uso. Para su intervención en el Museo Barjola, David Martínez Suárez ha articulado distintas piezas realizadas durante esos dos últimos años bajo la forma de una constelación en expansión. Volviendo al comienzo del texto, se trata sin duda de un ejercicio de deixis: la reunión en un contexto de amplias connotaciones, como es la capilla del Museo, de una serie de obras que se refieren al espacio que ocupan en nuestra tradición como comunidad, al mismo tiempo que interrogan las infinitas relaciones y desencuentros entre forma y discurso. Se abren, así, una sugerente brecha en las expectativas del espectador, obligado como queda a trabajar mentalmente a la manera del artista cuando integra lo individual y lo personal en sus estructuras de memoria colectiva. La pobreza de los materiales, como las maderas empleadas, apenas sin tratar, se convierte de esta forma en una metáfora de la resistencia, aunque también de la irremediable destrucción de lo que un día fue útil. A veces no es posible la armonía y los fragmentos estallan los unos contra los otros a la espera de ser recuperados. Ninguna escenografía es entonces posible, solo queda la asunción de una relación potencial entre las partes de uno todo. Una verdadera economía de medios.



PUNTO DE ORIGEN

David Martínez Suárez

**COMISIÓN ASESORA
DEL MUSEO BARJOLA
DE GIJÓN**

Presidente:

D. Genaro Alonso Mejido

Vicepresidente:

D. Vicente Domínguez García

Directora Museo Barjola:

Dña. Lydia Santamarina Pedregal

Vocales:

D. Vicente Díez Faixat

D. Calixto Fernández Hernández

Dña. Maite Centol

D. José Antonio Galea Fernández

D. Jaime González Herrero

D. Fernando Alba

Representante Liberbank

Representante Ayto. de Gijón

Este proyecto ha sido realizado gracias al programa EREMUAK del Gobierno Vasco.

eremuak

Intervención llevada a cabo en la Capilla del Museo Barjola, del 19 de febrero al 31 de marzo de 2016.

Texto:

Alfredo Aracil

Diseño:

David Martínez Suárez

Impresión:

Artes Gráficas Eujoa.

Edita:

Museo Barjola, Gijón. 2016.





eremuak

