



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

RETRATO DE UN MUNDO COMÚN
Representación pictórica de una experiencia vital.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Buesa Beltrán, Sara

Tutor/a: Mestre Froissard, Joël Ricardo

CURSO ACADÉMICO: 2023/2024

RESUMEN

Este proyecto se plantea abordar, mediante una serie pictórica, como nuestras relaciones con nuestro entorno y nuestras vivencias acaban conformando nuestra propia identidad. Entendiendo esta y nuestra realidad no como una estructura rígida y catalogable, sino cargada de cualidades múltiples, entrelazadas y comunes, se recurre a la recopilación y apropiación de fotografías como recurso plástico, vinculándolo, del mismo modo, con la multiplicidad de lecturas que puede albergar una imagen. En concreto se alude en mayor medida al álbum familiar como fuente de recuerdos y memoria sobre nosotros mismos, nuestro pasado y los que nos rodean y se plantea el experimentar con estas mismas imágenes; explorar sus límites, fusionarlas y mezclarlas buscando un retrato de estas identidades, no como sujetos aislados, sino como fruto y reflejo de su entorno, su propia experiencia vital y su percepción sobre la misma.

PALABRAS CLAVE

Identidad, pintura, fotografía, entorno, conectividad, visión

ABSTRACT

This project aims to address, through a series of paintings, how our relationships with our environment and our experiences end up shaping our own identity.

Understanding our identity and reality not as something rigid and categorizable, but as something multiple, intertwined, and common, it links to the multiplicity of interpretations that an image can hold and resorts to its collection and appropriation as an artistic resource when forming the different pieces of this series. Specifically, it mainly alludes to the family album as a source of memories about ourselves, our past, and those around us. It seeks to explore the limits of these appropriated images through the canvas, fusing and blending them to create a portrait of these identities, not as isolated subjects, but as the result and reflection of their environment, their own life experience, and their perception of it.

KEY WORDS

Identity, paint, photography, environment, memory, connectivity, vision

A mamá, papá y Celia, por ser el sitio al que volver.

A mis amigas, por los cuidados y apoyo durante esta etapa.

A Andrés por acompañarme siempre.

A todo el que ha formado parte de mi relato vital. Gracias por darme forma.

ÍNDICE

1.-INTRODUCCIÓN	5
2.-OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	7
2.1.- Itinerario intracurricular	8
3.-MARCO CONCEPTUAL	11
3.1.-Ver un mundo común	11
3.1.1 <i>El anonimato como la vulnerabilidad del individuo</i>	
3.2.-Sobre la fotografía	15
3.2.1 <i>Una fotografía constructiva</i>	
4.-BÚSQUEDA DE UNA PINTURA COMÚN	18
4.1.-Referentes en el proceso de producción artística; el archivo y el tratamiento de la imagen	18
4.2.- Referentes plásticos	21
4.1.3 <i>Simbiosis entre fotografía y pintura; Njideka Akunyili</i>	
4.1.4 <i>Descontextualización de las figuras; Juan Genovés</i>	
4.3.-El encuentro con el blanco	23
5.-PROCESO FINAL Y RESULTADOS	26
5.1.- Resultados.	29
5.2.- Libro de artista: reflejo gráfico	36
6.-CONCLUSIONES	40
7.-LISTADO DE IMÁGENES	42
8.-BIBLIOGRAFÍA	46
9.- ANEXOS	49

1. INTRODUCCIÓN

En esta memoria se desarrolla el Trabajo de Fin de Grado *Retrato de un mundo común*, de carácter teórico-práctico dentro de la modalidad de producción artística pictórica.

Partiendo de la lectura de *Un mundo común* de Marina Garcés, la cual da nombre a este proyecto, se ahonda en como la conectividad con los demás es inherente a la experiencia vital humana y desde esa premisa se abordan cuestiones identitarias, estudiando cómo nuestra identidad se acaba conformando a través de nuestras relaciones con nuestro entorno y las personas presentes en nuestra vida.

Esta parte conceptual y teórica tiene un peso concreto en la parte práctica del proyecto. Los conocimientos adquiridos en el último curso han sido enlazados con los referentes plásticos para encontrar un lenguaje pictórico que fuera reflejo de este mismo marco teórico. Para ello y buscando este *Retrato de un mundo común*, se ha recurrido a algunos recursos plásticos como el archivo, la apropiación y el tratamiento de fotografías, principalmente de álbum familiar, en el proceso de producción artística de este proyecto. Se ha buscado una relación de simbiosis entre estas fotografías apropiadas y el retrato pictórico. El uso de estas fotografías en la práctica pictórica responde a algunas claves conceptuales desarrolladas en *Sobre la fotografía*, de Susan Sontag o algunos escritos de Siri Husvedt, acerca del peso que tienen las imágenes en nuestra memoria y en la construcción de nuestro propio relato vital. Por tanto, en esta memoria queda registrado cómo a través de la pintura se culmina la investigación teórica llevada a cabo, entendiendo esta práctica artística como otra manera de reflexionar y llegar a conclusiones distintas a las que la teoría pueda alcanzar.

Esta memoria se divide en cuatro bloques: En el primero se desarrollan los objetivos, la metodología y un itinerario intracurricular en el que se presentan diversos piezas y proyectos que han derivado o aportado a este Trabajo Fin de Grado. En el segundo se desarrolla este marco conceptual que asienta las bases del proyecto. Por otro lado, en el tercero se expone el proceso y desarrollo mediante el cual se trata de alcanzar un lenguaje pictórico que

concluya con las premisas teóricas planteadas en el segundo; cómo se vinculan en el ámbito pictórico a través de distintos recursos plásticos cuestiones teóricas sobre nuestra identidad, desarrolladas en *Un mundo común*, y paralelamente cuestiones sobre de la multiplicidad de lecturas que puede albergar una imagen. También se desarrollan los referentes de este proyecto, unos relevantes en cuanto a metodología o sus bases conceptuales y otros que fueron claves en el desarrollo de la plástica de este proyecto, como Njideka Akunyili. Finalmente, en el cuarto bloque además de conclusiones, bibliografía, índice de imágenes y anexos, se presentan los resultados finales de la serie pictórica presentada y que culmina con la investigación, además de los resultados del libro de artista *Retrato de un mundo común* como producción paralela y afín a la pictórica.

2.OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Objetivos generales:

- Investigar mediante la producción pictórica la problemática conceptual planteada: como nos construimos a nivel identitario a partir de nuestro contexto, entorno y personas que lo conforman.
- Llevar a cabo una serie pictórica que hibride pintura y collage de fotografías.

Objetivos específicos:

- Seleccionar fotografías de álbum familiar para su posterior intervención pictórica.
- Atender a la ambigüedad simbólica de las imágenes y potenciar esta multiplicidad de lecturas mediante diversos recursos plásticos.
- Indagar en el impacto y relación que tienen las imágenes con la construcción de nuestra propia identidad y relato vital.
- Utilizar y explorar el collage como recurso pictórico.

La metodología empleada en este proyecto ha ido ajustándose a sus propias necesidades. En un principio era bastante intuitiva y abierta a la experimentación, con el fin de buscar soluciones plásticas óptimas y acordes a las bases conceptuales que se planteaban. Se empezó explorando como fusionar diversas imágenes, jugando con sus límites, borrándolos y mezclándolos en distintos collages y pruebas pictóricas.

La investigación y la práctica artística han ido siempre de la mano, completando la una a la otra; durante esta práctica artística consulté libros como *Un mundo común* de Marina Garcés, clave para el desarrollo conceptual del proyecto, así como otros artículos o ensayos sobre la identidad y nuestras relaciones con nuestro entorno. También fue necesario asistir a otros escritos como *Sobre la fotografía* de Susan Sontag que definieron el peso de la fotografía y las imágenes en el trabajo. Las conclusiones que se extraen de estas lecturas influyeron al

enfoque de la pintura a realizar, así como, recíprocamente, las conclusiones a las que llegaba pintando sugerían buscar nuevas lecturas.

2.1. ITINERARIO INTRACURRICULAR

A lo largo de mi trayectoria en el Grado de Bellas Artes hay un eje conceptual común en la mayoría de mis trabajos: El acercamiento a la imagen y la fotografía a través de ejercicios pictóricos, explorar mi relación con estas imágenes y la repercusión que estas puedan tener tanto sobre mi misma como sobre la misma pintura.

En segundo de carrera, como primer ejercicio pictórico con una investigación teórica previa, lleve a cabo una pieza que exploraba el impacto que tiene sobre nosotros la sobrecarga de información y de imágenes a través de las redes sociales: la relación existente entre ser espectador pasivo y a la vez observado. La pieza resultante era un bastidor con chapa de 100x81cm cubierto en su totalidad por transferencias vinílicas, las cuales mostraban capturas de pantalla que tomaba nada más levantarme y abrir instagram (*fig.1*). Fue la primera vez que hice uso de imágenes apropiadas directamente sobre el soporte pictórico.

En el tercer curso se dieron más acercamientos a estas inquietudes conceptuales. En la asignatura Teoría de la pintura contemporánea, impartida por Javier Claramunt, encontré algunos referentes que a nivel plástico y conceptual trabajaban también y a través de su pintura alrededor de la imagen, como por ejemplo Luc Tuymans. Para esta misma asignatura y partiendo de estos referentes, elaboré otra pintura de 100x81cm que traducía al ejercicio pictórico una fotografía que había tomado en una quedada con mis amigos y al cual titulé *Una lata y un mechero* (*fig.2*). El objetivo que me planteaba era crear una imagen densa visualmente partiendo de una imagen en un principio banal, explorando así distintos recursos plásticos que intervinieran y modificaran las lecturas que se pueden hacer de una imagen. Partiendo de esta pieza seguí produciendo algunas obras más, lo que acabó conformando una serie. Fue en la asignatura de Pintura y Comunicación, impartida por Joël Mestre, que tuve el espacio para reflexionar y afianzar las bases conceptuales que este ejercicio pictórico tenía. Acabé entendiendo que un ejercicio que había surgido casi por inercia era al final una forma de explorar mi entorno a través de la pintura y de



(*fig.1*) Sara Buesa Beltrán: *S/t* (2022) Transferencias vinílicas sobre bastidor con chapa de 100x81 cm

(*fig.2*) Sara Buesa Beltrán: *Una lata y un mechero* (2023) Óleo sobre bastidor con chapa de 100x81 cm



(fig.3) Sara Buesa Beltrán: *Quién soy* (2023) Políptico en técnica mixta

(fig.4) Sara Buesa Beltrán: *¿De dónde vengo? ¿A dónde voy?* (2023) Transferencia y encaústica sobre tablilla entelada 24x18 cm

las propias imágenes. Al traducir y detenerme a observar una fracción del mundo para diseccionarlo, podía comprender mejor la forma en la que veo y entiendo las cosas. De ahí surgió y dio paso a mi interés por la multiplicidad que puede albergar una sola imagen y como la misma puede mutar a través de su interpretación pictórica. A través de múltiples lecturas, como *Sobre la fotografía* y diversos textos de la autora *Siri Husvedt*, encontré un sentido y una base para lo que ya estaba creando y produciendo.

Paralelamente, en la asignatura de Retrato impartida por Chema López, se realizó un políptico abordando el álbum familiar (fig.3), en el cual fusioné sobre el soporte transferencias vinílicas, acrílico y óleo, técnica mixta muy similar a la que he acabado empleando en la serie pictórica presentada en esta memoria. Desde el punto de vista conceptual este políptico también tiene un peso en este trabajo, ya que además de reflexionar sobre las imágenes y el álbum familiar como constructoras de nuestro relato vital, también me aproximé al archivo como recurso plástico. Derivado de este políptico también realicé una pieza de pequeño formato con transferencia vinílica e intervenida con encaústica, *¿De dónde vengo? ¿A dónde voy?* (Fig.4) Y fue seleccionado por el XLII Certamen Internacional de minicadros de la Comparsa de Huestes del Cadí, pasando a formar parte de sus tres exposiciones a lo largo de los meses de julio septiembre y octubre.

En el cuarto curso del grado es dónde distintas circunstancias han ido dando forma a este proyecto. Respondiendo a algunas inquietudes personales acerca de cuestiones identitarias, encontré lecturas en la asignatura de Estética y cultura visual en la era digital que, indirectamente, me ayudaron a cubrir estas dudas existenciales. *Un mundo común* de Marina Garcés dio palabras a algo que ya venía cuestionándome y reflexionando, acerca de nuestra identidad y conectividad con los demás. En esta asignatura también reflexionamos acerca de nuestra relación con las imágenes en la actualidad, lo cual ayudó también a afianzar este eje conceptual sobre el que he tenido inquietudes a lo largo de toda la carrera. Final y paralelamente, en la asignatura de Procesos de Producción pictórica he tenido el espacio y el tiempo para realizar, a la vez que las lecturas impartidas en Estética, una investigación pictórica afín que respondiera a estas inquietudes. Entiendo entonces la serie presentada en este

Trabajo Final de Grado como la culminación de mis intereses a lo largo de la carrera. Este mismo proyecto es prueba de que el mismo no se hubiera dado de forma aislada; es fruto de un proceso más largo en el cual no sólo he intervenido yo sino varias personas que, de forma directa o indirecta, han contribuido a su creación.

3. MARCO CONCEPTUAL

3.1. VER UN MUNDO COMÚN

La experiencia vital humana nunca se basta de sí misma ya que siempre está relacionada y conectada con los demás. Este es el concepto clave que Marina Garcés desarrolla en *Un mundo común* y el cual es la premisa base sobre la que se estructura este proyecto pictórico.

Entendemos la realidad y nuestras relaciones desde un prisma que busca siempre catalogar el mundo y comprenderlo como un objeto (de producción, de análisis, etc.) siempre como algo rígido y objetivo. En el capítulo “Mirar un mundo común” desarrolla que la problemática reside en que los diferentes sistemas de poder actuales enseñan que se puede y se debe ver todo de manera focalizada. Entendemos que lo que no vemos es una amenaza porque es lo que no conocemos y escapa de nuestro control, cuando la verdad es que la realidad y las conexiones que la conforman no se pueden entender de manera focalizada, rígida y catalogada, partiendo de que no hay un solo modo de verla y experimentarla. Garcés escribe “No son los ojos quienes encierran al espectador en la separación y la pasividad, sino las condiciones histórico-políticas que han configurado nuestra mirada desencarnada y focalizada sobre el mundo.”¹ No es la propia acción de ver la que nos separa del mundo, sino la manera en la que históricamente nos hemos relacionado con lo que significa ver y habitar el mundo.

Precisamente en el capítulo “Los ojos sacrificados”, se desarrolla cómo continuando con la tradición filosófica, entendemos la visión como distanciada de la realidad, como lo contrario a lo corporal, lo sensible, lo subjetivo: El que ve la verdad se entiende como un espectador que se relaciona con el mundo desde la distancia, es un observador sin cuerpo que no experimenta y vive los sucesos, sino que evalúa con total objetividad sin mancharse por las pasiones. El que está viendo algo de forma objetiva y veraz por tanto no lo vive, se limita a ser un espectador pasivo. Según esta forma de entender la realidad, la subjetividad no tiene cabida dentro de la verdad, lo cual limita nuestra forma de entender y

¹ Garcés, M. (2013) “Mirar un mundo común” en *Un mundo común*. Ediciones Ballaterra. Barcelona. P. 111

catalogar lo que es certero y lo que no, y yendo más allá, de cómo nos entendemos a nosotros mismos como sujetos; nos entendemos como si el estar viendo al otro frente a nosotros supusiera una irremediable distancia que determina a un sujeto y otro como individuos inconexos, con unos límites fijos, determinados y estables. Derivado de este análisis en la forma de mirar y entender el mundo, se aboga por una forma de mirar no distanciadora y objetiva, sino una “mirada involucrada” que acepte la subjetividad como parte de lo real, una mirada consciente que detecte nuestras relaciones con los demás y los sistemas que nos sustentan.

Si aceptamos esta visión más subjetiva y flexible, si comprendemos que en realidad no hay individuos ni realidades sólidas, sino que son líquidas y se entrelazan unas con las otras, se entiende que no podemos conocer o ver toda la realidad y todas sus aristas, ni tampoco es necesario ni abarcable. Imponer o entender que haya fronteras y no una conectividad inherente entre un humano y otro, un campo del saber y otro o entre un elemento y otro, es un dogma derivado de una ideología occidental que tiene la necesidad de categorizarlo todo.² Este proyecto parte entonces de la premisa conceptual clave de abrazar esta visión sensible que deja comprender la experiencia vital humana como una que nunca se basta de sí misma, una que siempre está relacionada con los demás.

“Hablar de «vida en común» no es sinónimo de identidad cultural o política, así como tampoco de la sumisión de la singularidad al uno, a la homogeneidad del todo. «Vida en común» es algo mucho más básico: el conjunto de relaciones tanto materiales como simbólicas que hacen posible una vida humana. Una vida humana, única e irreductible, sin embargo no se basta nunca a sí misma. Es imposible ser sólo un individuo.”³

No podemos conocer o comprender a alguien sin conocer su contexto, sus vivencias y quien conforma su entorno. No se trata de ver el mundo como un

² Husvedt, S. (2022) “Fronteras abiertas: Historias de una vagabunda intelectual” en *Madres, padres y demás. Apuntes sobre mi familia real y literaria*. Seix Barral Editorial Planeta. Barcelona.

³ Garcés, M. (2013) “Nosotros ¿Quién?” en *Un mundo común*. Ediciones Bellaterra. Barcelona p.

objeto sino entenderlo, al igual que la experiencia vital humana, como una red de conexiones y continuidad. Entender la vida en común es entonces entender que nuestra vida o realidad es una singularidad que conforma una pluralidad, y no por ello pasamos a formar parte de una masa homogénea.

Este proyecto pretende ser un reflejo pictórico de estos conceptos: la búsqueda de esta dimensión común además de la construcción del individuo a partir de lo que le rodea. Hacer uso de esta visión “encarnada” por la que aboga Garcés y que es consciente y sensible a la continuidad que existe entre nosotros.

3.1.1 El anonimato como la vulnerabilidad del individuo

Aunque en este proyecto se plantee que el mundo y nuestras vidas están entrelazadas y que no somos el uno sin el otro, esto no determina que no seamos individuos únicos e indivisibles; somos una singularidad que conforma una pluralidad, y no por ello pasamos a formar parte de una masa homogénea y anónima en la cual no contamos con una identidad. Marina Garcés plantea precisamente el anonimato desde otro prisma que no sigue la idea preconcebida que se pueda tener sobre este concepto. Según su idea de lo anónimo, no pasamos a estar despojados de una identidad individual, sino que plantea la “experiencia del anonimato” como un espacio común, una dimensión que no pertenece ni a uno ni a otro sujeto, sino que es dónde nuestras identidades y lo que nos conforma se entremezclan.⁴ Es dónde catalogaríamos los rasgos constitutivos de nuestra realidad que no pertenecen a uno ni a otro, sino que pertenecen a un mundo interrelacionado, a un mundo común.

Que la vida humana en última instancia es única no contradice esta dimensión anónima y común de la que habla M. Garcés, de hecho, que seamos de manera irreductible un sujeto individualizado no hace más que confirmar, paradójicamente, nuestra irremediable conectividad con los demás : El ser un individuo significa que contamos con una corporeidad inherente a nuestra

⁴ “Para ello, no se trata de borrar la singularidad de cada existencia sino de abrirla a su propio anonimato. [...] siempre hay algo en nosotros que no es del todo nuestro, que no cabe en nuestro yo. Lo anónimo, lo que no tiene titular, lo que no es atribuirle a este individuo o a aquél, a esta conciencia o a aquella, es una dimensión fundamental de nuestra existencia en tanto que ésta está inscrita en un cuerpo y en un mundo” Garcés, M. (2013) “Ser-con” en *Un mundo común*. Ediciones Bellaterra. Barcelona p.120

propia vida, la cual conlleva un impacto en el espacio por el que nos movemos, y, por tanto, en el otro. Cada cuerpo, al estar expuesto a los demás, tiene un peso, una huella en la experiencia vital del otro⁵ a la vez que su propio cuerpo es vulnerable a los demás. La antropóloga y activista ecofeminista Yayo Herrero, acerca de esto mismo escribe:

“Como seres humanos no somos más que un cuerpo, en sus diferentes dimensiones: materialidad, apariencia, estética, gestualidad, movimiento, sensorialidad, emoción, percepción, intuición y cognición. No debe entenderse como una categoría solo biológica, o solo sociológica, sino más bien como una intersección entre lo físico, lo simbólico y lo sociológico. (...) Asumir la finitud del cuerpo, su vulnerabilidad y sus necesidades es vital para comprender la esencia interdependiente de nuestra especie, (...)”.⁶

Si como individuos no es posible comprendernos de forma totalmente aislada, ¿Cómo representar a un solo sujeto en su pluralidad? ¿Cómo captar todas estas conexiones de experiencias, entornos y otras personas que acaban conformándolo? Buscando esta pluralidad y esta conectividad, se planteo incorporar en las mismas piezas tanto a los propios individuos retratados como fotografías de su contexto espacial y cronológico a modo de collage, con la intención de que pudieran representar estas huellas que los demás y su propia corporeidad dejan en nuestra identidad.

3.2.SOBRE LA FOTOGRAFÍA

“La fotografía no es solo una fracción de tiempo, sino de espacio. En un mundo gobernado por las imágenes fotográficas, todas las fronteras (“encuadre”) parecen arbitrarias. Cualquier cosa puede volverse discontinua,

⁵ “Mi exposición al otro es visual, está encarnada, y que, en este sentido, siempre implica una singularidad. No puedo eliminar la presencia del otro a voluntad: querámoslo o no se me aparece como un rasgo de mi propia corporeidad, de mi propia vida (Butler, 2009, 51). Podemos decir que cada cuerpo constituye la marca de una singularidad en la vida de otro. Cada cuerpo porta la manera distintiva en la que queda expuesto, de modo que, sin quererlo, produce una huella radicalmente insustituible”

GIL, S. (2014) “Ontología de la precariedad en Judith Butler. Representar la vida en común” en *ÉNDOXA: Series filosóficas*, nº 34, 287-302

⁶HERRERO, Y. (2018) *Arraigados en la tierra y los cuerpos. Hacia una antropología que reconozca los límites y la vulnerabilidad*. p.91

cualquier cosa puede separarse de cualquier otra: basta con encuadrar el tema de otra manera [...] Mediante las fotografías, el mundo se transforma en una serie de partículas inconexas e independientes”.⁷

Como Susan Sontg defiende en *Sobre la fotografía*, podemos entender las imágenes como apropiaciones del mundo.⁸ Esta premisa conceptual ha sido clave para el desarrollo plástico de este proyecto, para encontrar *Un retrato de un mundo común*. Si las fotografías son apropiaciones de los sujetos, espacios y tiempos que muestran, se hace usos de las mismas para conformar visualmente a un sujeto concreto. Son apropiaciones además que hacen referencia ya son afines, en sí mismas, a la multiplicidad desarrollada en el epígrafe anterior: Nunca tienen una lectura fija o única, sino que es múltiple y su carga simbólica y representativa se lo atribuimos nosotros mismos, dependiendo de nuestros sesgos culturales y nuestras experiencias vitales⁹. Para la creación de la serie pictórica presentada fue clave vincular que, precisamente, al igual que nuestra identidad, las imágenes no pueden entenderse en su totalidad desde un solo punto de vista.

Estableciendo este paralelismo entre la multiplicidad que reside tanto en nuestra experiencia vital como en la carga significativa que pueden tener las imágenes, se exploran los límites de estas “partículas inconexas”, a través de las cuales entendemos y capturamos el mundo, que son las fotografías. Entendiendo sus límites como los límites “físicos” de las mismas vivencias, personas e individualidades aparentemente inconexas, se busca establecer una conectividad entre ellas, mediante su recolección, su archivo y su intervención, borrando mezclando y completando igual que lo hacemos nosotros con los demás.

3.2.1 Una fotografía constructiva

⁷ SONTAG, S. (1981) *Sobre la fotografía*. Eldhasa. Barcelona. p.32

⁸ “Las imágenes fotográficas no parecen tanto afirmaciones sobre el mundo cuanto fragmentos que lo constituyen, miniaturas de realidad que cualquiera puede hacer o adquirir.” SONTAG, S. (1981) *Sobre la fotografía*. Eldhasa. Barcelona. p.14

⁹ BREA, J.L., (2010) “Saber (de) las imágenes; Negatividad y efecto de cognición: el régimen estético” en *Las tres eras de la imagen*

El escritor alemán W. G. Sebald incorporaba en sus novelas fotografías que el mismo coleccionaba. Imágenes que podían ser recortes de prensa, mapas, cartas o fotografías encontradas en mercadillos. El novelista era consciente del poder evocador que tienen las imágenes, de su carácter de ruina de un tiempo que ya paso, y lo utilizaba en su favor no ilustrando el texto, sino creando una relación de simbiosis estructural entre imagen y texto. Además de hacer uso de su carácter evocador y nostálgico, Sebald hacía uso de la ambigüedad que puede guardar una imagen, de lo que nos cuenta sin decirlo.¹⁰ El mismo para referirse a su trabajo en más de una ocasión emplea el término “bricolaje”¹¹ haciendo referencia a su metodología, por la cual construye sus relatos a través de fragmentos rescatados, hibridando escritura y archivo fotográfico.

En las piezas que conforman esta serie pictórica el uso y apropiación de fotografías se plantea de una forma similar a la que Sebald emplea en sus novelas: un uso constructivo, que por su ambigüedad crea nuevas e infinitas lecturas y que establecen una relación —en mi caso con la pintura, en el suyo con la escritura— de simbiosis, en la que ambas pertenecen a lo mismo y se complementan la una a la otra.

Siri Husvedt en el capítulo “fotos antiguas” desarrolla la relación entre fotografías y la memoria. Defiende que “los neurocientíficos creen que, cuando recuperamos un recuerdo, no recobramos su forma original, sino la versión de la última vez que lo recuperamos. En otras palabras, lo corregimos”¹². La memoria tiene entonces un carácter moldeable mientras que, por otro lado, a la fotografía le atribuimos erróneamente un carácter objetivo. Como se ha empezado a desarrollar en el epígrafe anterior “Sobre la fotografía”, las imágenes no tienen una única lectura fija, sino que tanto a la hora de tomarla como a la hora de interpretarla intervienen nuestros propios sesgos, rasgos culturales y experiencias para interpretar o tomar una imagen de una manera u

¹⁰ DE LUELMO, J.Mª (2014) “El espesor de la apariencia: W.G. Sebald y la fotografía como material literario” en *Discursos fotográficos, Londina*, v.10, n17, p.125

¹¹ Ídem p.127

¹² HUSVEDT, S. (2013) “Fotos antiguas” en *Vivir, pensar, mirar*. Anagrama. Barcelona p.274

otra¹³. Es por ello que las imágenes nunca serán del todo objetivas, aunque si que las podamos relacionar con un tiempo y un espacio concreto.

Aun así, por ser asociada y representativa de un espacio y un tiempo concreto, la fotografía se complementa con el carácter maleable de la memoria, y acabamos construyendo nuestros recuerdos y nuestras experiencias a partir de fotografías de imágenes de esos momentos o personas en específico.¹⁴

Precisamente por esta vinculación con la identidad y la memoria, dentro de la fotografía y su archivo elegí indagar en las fotografías de álbum familiar, con el fin de encontrar imágenes que capturaran y mostraran experiencias, individuos o lugares significativos para las figuras retratadas. Si las fotografías pueden construir nuestro relato vital moldeando nuestra memoria, en este proyecto construyen pictóricamente al sujeto.

¹³ “Toda imagen es un producto cultural capaz de darnos más información del régimen escópico bajo el cual ha sido producida que de los propios sujetos representados” PEZZOLA, L.A. (2021) *Preguntarle al archivo. Activar el álbum fotográfico familiar para generar otras narrativas de la memoria*. TFM, Valencia: Universitat Politècnica de Valencia

¹⁴ “Los discursos identitarios se construyen a partir de la acumulación, clasificación, ordenamiento y conservación de dichas imágenes. [...] Nuestra memoria y nuestra imaginación se conforma en gran parte de estas imágenes, pues están ahí para reforzar lo que no podemos recordar o incluso ideas que pretenden ser impuestas y convertidas en universales.” *Ídem*

4. BÚSQUEDA DE UNA PINTURA COMÚN

4.1. REFERENTES EN EL PROCESO DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA; EL ARCHIVO Y EL TRATAMIENTO DE LA IMAGEN

A lo largo del proceso de producción artística hay algunos referentes que han sido relevantes, no por su factura o estilo pictórico, sino por su metodología, procesos o bases conceptuales.

Siguiendo con el epígrafe anterior y el peso que tiene la fotografía en este proyecto, es destacable y conveniente de desarrollar el uso de su archivo. Si podemos entender la fotografía como la posesión simbólica de un sujeto, su archivo y recopilación puede entenderse como la forma de componer, entender y representar una experiencia vital a partir de otras, siguiendo con lo que defiende Marina Garcés en *Un mundo común*.

El archivo unifica al relacionar y articular distintos elementos, crea una narración, pero no una narración determinante o cerrada, sino una abierta y que presenta diversas lecturas posibles.¹⁵ Basándome en ello, el uso del archivo tiene un sentido conveniente en este proyecto; unificar y relacionar sujetos en un solo grupo que a su vez cuenta como unidad, como sujeto individual, y el cual no es algo nítido o concreto, sino que alberga diversas lecturas y aristas.

En este proyecto y en sus primeras fases tiene una gran influencia Gerhard Richter. Durante mis estudios en el Grado de Bellas Artes he acudido numerosas veces a sus claves conceptuales, principalmente en las primeras fases de su trayectoria y los principios que planteaba sobre la vinculación entre fotografía y pintura. Es por ello que, aun no siendo un referente en cuanto a la manera de intervenir las imágenes, si tiene un peso en la manera en la que entiendo, trabajo y recopilo las imágenes.

¹⁵ GUASCH, A.M (2005) "El archivo: la memoria y el conocimiento" en *Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar*. MEMORIA 5, p. 158

Gerhard Richter es uno de los artistas más influyentes del siglo XX. A lo largo de su trayectoria artística llevó a cabo obra muy diversa moviéndose entre lo figurativo y lo abstracto. Renegaba de un arte puramente auto referencial y proclamaba que para él lo importante era comunicar, por lo que definía sus trabajos como imágenes y no como pintura.¹⁶ Sobre este proyecto tiene gran relevancia, como ya he mencionado, sus primeras fases y sus claves conceptuales, las cuales destacan por su vinculación entre pintura y fotografías apropiadas de diversas fuentes, además de por su metodología en cuanto a archivarlas.

El artista entendía que fotografía y pintura reproducían los objetos de forma distinta: la fotografía los ve, pero mediante la pintura estos se analizan mediante abstracciones, proporciones, medidas y figuras, por lo que acaba siendo un reconocimiento más profundo y que va más allá de lo que se ve a simple vista.¹⁷ Ahí reside el sentido de incorporar la pintura en este proyecto y no limitarse a la apropiación de fotografías: en el propio ejercicio pictórico se disecciona y entiende la pluralidad que conforma una imagen (o sujeto) aun representándola como unidad. Se encuentra entonces en su representación y traducción un nuevo valor añadido y plural, tanto en su construcción como en sus lecturas.



(fig.5) Gerhard Richter: *Atlas* (1962)

En *Atlas* (fig.5) Richter recopiló en más de 800 hojas de papel todas las fotografías que había ido recopilando, de periódicos, revistas o álbumes familiares, dejando ver así todo su imaginario además de su forma de trabajar. Derivado de ello, en este trabajo se incluyen en específico, además de fotografías de álbum familiar, algunas de lugares específicos en relación a las personas representadas. Se han ido recopilando imágenes encontradas en los entornos familiares casi de forma inconsciente o mecánica, aunque no supiera si las iba a utilizar o no en las obras finales. El objetivo era, tomando como

¹⁶ Honnef, K. (2019) *Richter*. TASCHEN. Colonia. P.9

¹⁷ “La fotografía reproduce los objetos de una forma diferente al cuadro pintado, porque la cámara no reconoce los objetos, sino que los ve. En cambio, en el dibujo a pulso, el objeto es reconocido por sus partes, medidas, proporciones y figuras geométricas. Los distintos componentes se anotan como cifras y pueden leerse como un todo diferente. Se trata de una abstracción que deforma la realidad y requiere una estilización específica. [...] Entonces ya no se reconoce, sino que se ve y se hace (informalmente) lo que no se había reconocido” Cita de Richter, G. en Honnef, K. (2019) *Richter*. TASCHEN. Colonia. P.16

referente metodológico a Richter y su *Atlas*, conformar una especie de inventario o imaginario del que partir en la creación de las piezas.

Una vez recopiladas un gran número de imágenes se empezaron las primeras pruebas pictóricas en busca de un lenguaje plástico que fuera en paralelo al desarrollo conceptual del proyecto. En cuanto a la manera de intervenir las imágenes en las primeras pruebas, fue determinante la visita a la exposición del artista Ruben Guerrero *Trompe l'esprit. Algunos tipos de espacios* en la galería Luis Adelantado. En esta se exponían diversas obras que presentaban figuras planas y contundentes, pero que a su vez jugaban con la acumulación de información¹⁸.

Rubén Guerrero es un artista sevillano que investiga alrededor de los fundamentos de la propia pintura, alrededor de conceptos como la bidimensionalidad, las lógicas espaciales y los propios límites del cuadro. La obra del artista es difícil de categorizar, ya que evocan espacios y estructuras fragmentadas reales¹⁹ que acaban acercándose a la abstracción.

Si bien es cierto que este proyecto no se planteaba conseguir unos resultados pictóricos parecidos a la obra del artista en cuanto a explorar los espacios y su modelo de abstracción, para sus primeras fases de investigación pictórica si que fue muy interesante atender a sus procedimientos pictóricos y su vertido de información sobre las diversas piezas. Esta acumulación de información no se mostraba de forma explícita y directa, sino que se dejaba ver en algunos detalles de la superficie y a través de las diversas capas de materia pictórica.

Siguiendo con este interés por acumular información de una manera no directa visualmente, en las primeras fases de investigación pictórica se llevaron a cabo algunos collages sobre cartones de 52x37'5 cm intervenidos con pintura acrílica (fig. 7 y 8). En estos ejercicios se buscó jugar con estrategias similares: conseguir figuras contundentes a través de diversos fragmentos y su acumulación, además de hacer uso de la pintura para cubrir y continuar las

¹⁸LUIS ADELANTADO VALENCIA, *Trompe l'esprit. Algunos tipos de espacios*. Rubén Guerrero en < <https://www.luisadelantadovlc.com/trompe-lesprit-algunos-tipos-de-espacios-ruben-guerrero-es/> > [Consultado el 7 de mayo de 2024]

¹⁹ LUIS ADELANTADO VALENCIA, *Rubén Guerrero* en < <https://www.luisadelantadovlc.com/ruben-guerrero/> > [Consultado el 7 de mayo de 2024]



(Fig.6) Rubén Guerrero. *S/t*, (2023)

(Fig.7 y 8) Sara Buesa: *S/t* (2023)
Collage 1 sobre tabla de 52x37cm

propias imágenes. Se buscaba fusionar las imágenes y su pluralidad en una figura o pieza individual, siguiendo con el marco conceptual del proyecto acerca de la interconectividad entre sujetos como rasgo inherente de la experiencia vital humana.

4.2. REFERENTES PLÁSTICOS

4.1.2. *Simbiosis entre fotografía y pintura; Njideka Akunyili Crosby*

Njideka Akunyili Crosby es una artista visual nigeriana residente en Estados Unidos. La artista incorpora el uso de la fotografía en su obra pictórica para abordar problemáticas identitarias y culturales como mujer negra y migrante en E.E.U.U. Para ello no utiliza ni retrata imágenes combativas o violentas, sino imágenes que capturan su cotidianidad desde la realidad que vive.²⁰

La artista ha tenido mucha influencia en este trabajo no solo a nivel conceptual, sino sobretudo a nivel plástico. Akunyili no se limita únicamente a la representación de los sujetos mediante su retrato con pintura acrílica, sino que sobre el soporte y mediante transferencias plasma muchas fotografías que acaban conformando la escena y el espacio pictórico representado. Si analizamos su pintura de técnica mixta, la obra de Akunyili funciona por contrastes, tanto compositivos como cromáticos; contrastes entre el ruido de las fotografías y de las tintas planas que construyen los espacios, entre el cromatismo apagado de las imágenes y la saturación de elementos o figuras claves que acaban equilibrando la composición. Atender a este aspecto ha sido clave para desarrollar el lenguaje propio de este proyecto.

En las primeras pruebas de investigación pictórica y en piezas con acabados más definitivos (*fig.10 y 11*), obras como *The Beautiful Ones (fig.9)* fueron claves para el desarrollo de un lenguaje plástico que fuera acorde con el marco teórico del proyecto, atendiendo a valores técnicos ya mencionados, como la esquematización del espacio y la creación de contrastes compositivos y cromáticos.

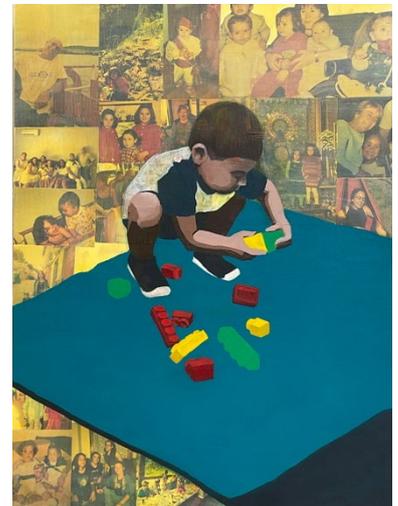
²⁰ NASSER, Z. (2017) "Njideka Akunyili Crosby" en *Toward Common Cause. Art, Social Change and the MacArthur Fellows Program art 40*
<https://towardcommoncause.org/es/artists/njideka-akunyili-crosby/> [consultado el 26 de marzo de 2024]



(fig.9) Njideka Akunyili Crosby: *The Beautiful Ones* (2015)



(fig.10) Sara Buesa Beltrán: *S/t* (2023). Transferencias y óleo sobre lienzo (72x 60 cm)



(fig.11) Sara Buesa Beltrán: *S/t* (2023). Collage, acrílico y óleo sobre bastidor con chapa (81x60cm)

Estas primeras pruebas sobre bastidor, aunque valiosas para el proceso de investigación pictórica y cuestiones técnicas, fueron descartadas por una cuestión de jerarquías: no buscaba que el sujeto o individuo representado estuviera por encima de las fotografías, si no que se fusionasen, que existiera una simbiosis y conectividad entre ellas. Para ello, teniendo en cuenta los valores plásticos extraídos de la obra de Njideka (contrastes y equilibrio entre el ruido de las imágenes y tintas planas), pase a intentar integrar las imágenes dentro de los mismos individuos representados y no en su contexto, de forma que pasaran a formar todas parte de lo mismo. Es entonces cuando lleve a cabo las primeras piezas de la serie final, partiendo de fotografías de DNI, *Presencias I* (fig.19) y *Presencias II* (fig.20).

4.1.3 Descontextualización de las figuras. Juan Genovés

A partir de las fotografías de DNI se encontraron soluciones a las problemáticas planteada en estas primeras pruebas. Estas requerían más atención y enfoque en los individuos y a su simbiosis con las fotografías, por lo que había que encontrar un planteamiento compositivo más simple. Afín a esta búsqueda de una composición más concreta, estas fotografías de DNI se caracterizan principalmente por su carácter riguroso y por un uso de la luz plano y frontal, por lo que parecieron idóneas para seguir con la investigación pictórica.

La mimesis del fondo blanco característico de este tipo de fotografías, su frontalidad y su simplicidad compositiva, crearon un contraste con las imágenes integradas en las siluetas de los sujetos, recurso el cual era de interés siguiendo con los aspectos plásticos adquiridos de la obra de Akunyili.

Aunque el uso de los fondos blancos fuera en un primer momento fruto de la casualidad por la mimesis de las fotos de DNI en *Presencias I* y *Presencias II*, su descubrimiento fue clave para el desarrollo práctico de las obras posteriores.

Más adelante, a la hora de querer representar escenas en vez de retratos, la figura de Juan Genovés fue clave para entender el uso de los fondos blancos.

El artista español en una de sus etapas más representativas hace uso de esta estrategia en obras de contenido político y crítico para descontextualizar diversas escenas y personajes. La eliminación del contexto de la escena hace que el espectador se centre únicamente en los distintos individuos, en sus relaciones y acciones. De su obra además de destacar el uso del espacio en blanco como propio elemento compositivo, también es un motivo recurrente retratar a multitudes²¹. De ahí surge también la inquietud de representar a más de un individuo. Se buscaron distintas escenas que fueran, simbólicamente, representativas de esta conectividad inherente a nuestra experiencia vital, como en el caso de (*fig. 13*), un individuo sosteniendo en brazos a una niña.



(*fig. 12*) Juan Genovés: *Documento n.º.* (1975)

(*fig. 13*) Sara Buesa: *S/t.* (2024)
Collage, óleo y acrílico sobre bastidor con chapa (50x72cm)

4.3. EL ENCUENTRO CON EL BLANCO

El color blanco tiene un papel protagonista en este proyecto. Su uso parte de lo desarrollado en epígrafes anteriores, “Sobre la fotografía” y “una fotografía constructiva”. Las imágenes se presentan como un objeto legible, pero no explícito, lo cual desemboca en múltiples lecturas, conexiones, o asignaciones de intención que aluden a una u a otras narrativas. Es precisamente por ello que la riqueza de las imágenes, su “saber”²², reside justo en lo que no muestran pero nosotros vemos y lo que por ello nos cuentan de nosotros mismos, de nuestros

²¹CRUZ, P.A. (2020) “El enigma de las multitudes inteligentes” en *LA RAZÓN. CULTURA* <https://www.larazon.es/cultura/20200516/smfim52difbetdtr5eirhabu5i.html> [consultada el 26 de marzo de 2024]

²²BREA, J.L., (2010,) “Saber (de) las imágenes; Negatividad y efecto de cognición: el régimen estético” en *Las tres eras de la imagen*. Ediciones Akal. Madrid

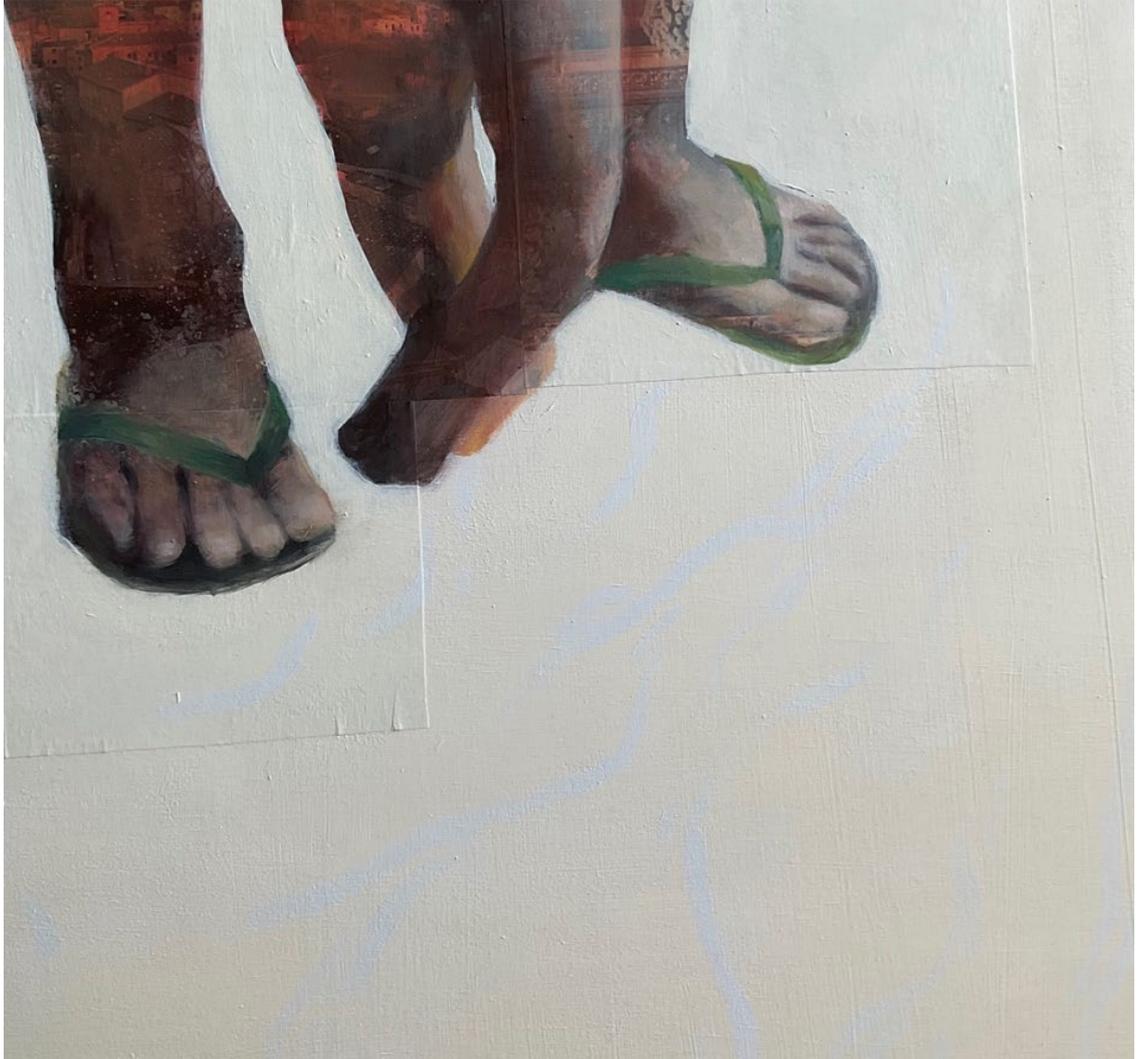
sesgos y de nuestra carga vital. Si bien las fotografías son relevantes en este proyecto por su carga de posesión simbólica de lo que ha sido capturado, también es relevante el atender a lo que no se ve, a la ambigüedad y multiplicidad de lecturas inherente a la propia fotografía.

“El blanco de la vejez, el de los cabellos canos, indica serenidad, paz interior, sabiduría. El blanco de la muerte y del sudario se reúne entonces con el blanco de la inocencia y de la cuna. Como si el ciclo de la vida empezase en el blanco, pasara por diferentes colores y terminara en el blanco.”²³

El blanco entendido desde su contradicción es representativo de lo externo a estas figuras, pero a su vez es lo que evidencia su continuación, describiendo esta dimensión común y anónima de la que habla M. Garcés. Por esto mismo se deja ver la silueta de fotografías encoladas al soporte o acumulaciones de materia pictórica derivadas de las aguadas con spays cubiertas en su totalidad con acrílico blanco. Con el blanco entonces no buscaba un acabado limpio y puro, sino uno que evidenciara su “saber”. A la vez que limita las figuras y establece sus contornos, muestra lo que no se ve, la multiplicidad que esconden tanto las imágenes como los sujetos representados en su propia identidad.

Por otro lado, una vez realizados los grandes retratos y empezado a producir las escenas sobre fondo blanco, surgía la necesidad de situarlas de alguna manera y hacer referencia al entorno en el que se encuentran, ya que siguiendo con las bases conceptuales del proyecto, este es clave para la construcción del individuo. Para ello se hacen uso de dos tonos de blanco: uno cálido mezclado con un poco de amarillo cadmio y otro frío mezclado con un tono azul. Las dos variaciones de blanco crean ruido visual y conforman una síntesis del espacio que ocupan las figuras representadas.

²³ (2007) “Breve historia de los colores. Entrevista a Michel Pastoureau” en *Morfología Wainhaus*, Universidad de Buenos Aires (UBA)

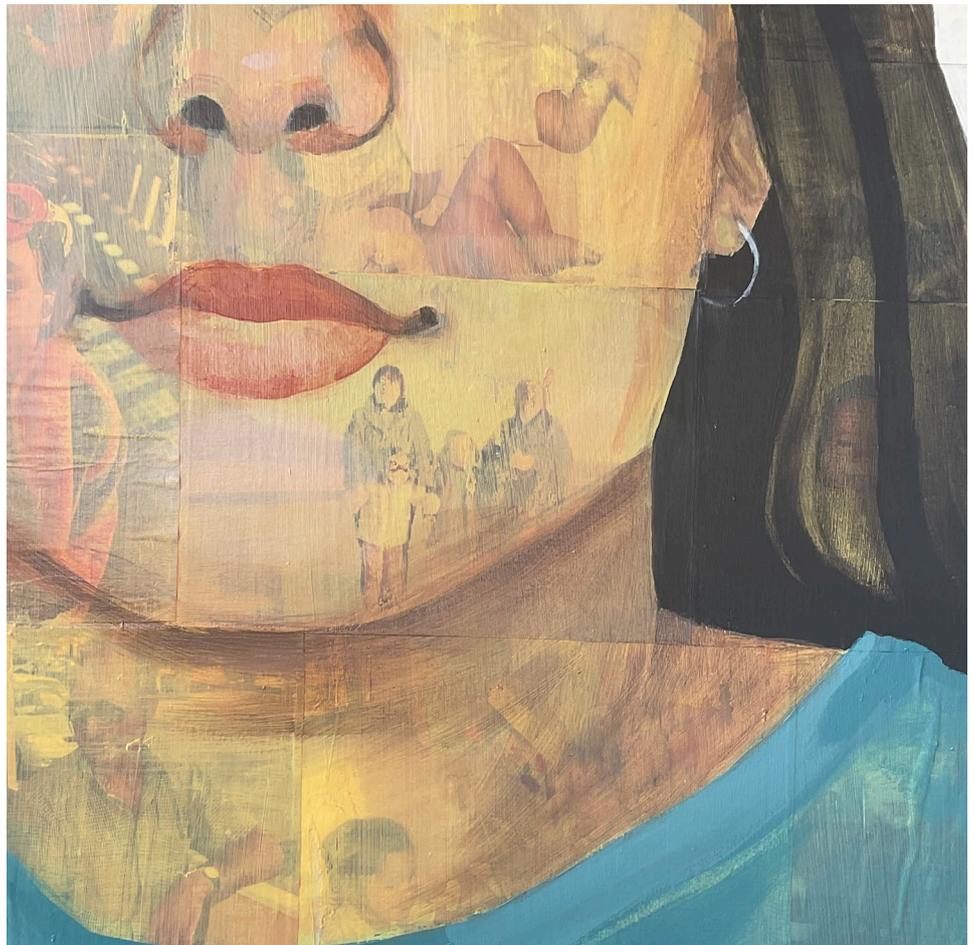


(fig.14) Sara Buesa: detalle de *Construcción I* (2024)

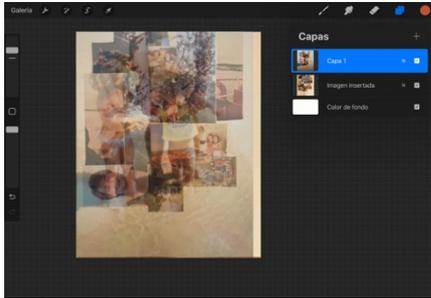
5. PROCESO FINAL Y RESULTADOS

A través del desarrollo práctico de este proyecto, ya expuesto en esta memoria, se llegaron a algunas conclusiones plásticas. Esta serie de obras finales cuentan con el elemento clave de la hibridación entre pintura y la apropiación de fotografías de álbum familiar. Para ello se ha encontrado un proceso y metodología a seguir, además de por considerar que es reflejo de la base conceptual que se planteaba, también por encontrar una unidad visual y estilística en las distintas obras que conforman esta serie pictórica.

Para empezar, en cuanto a requisitos técnicos en la selección de imágenes no era tanto la calidad de las mismas, sino que estuvieran la mayoría de ellas en clave alta, para facilitar encima de estas la construcción pictórica de los sujetos o escenas mediante veladuras, como se aprecia en (fig.15).



(fig.15) Sara Buesa,
detalle de *Presencias I*
(2023)



(fig.16) Proceso de *Construcción I*. Captura de pantalla del programa Procreate.



(fig.17) Proceso de *Construcción I*. Fotografías ya encoladas al soporte, con la ayuda del montaje digital, y aguada con sprays acrílicos.



(fig.18) Proceso de *Construcción I*. Primeros encajes

Por otro lado, otra de las primeras decisiones técnicas tomadas fue el prescindir de pintar sobre tela, como se hizo en algunas primeras piezas (fig.10), para pintar sobre tabla, ya que me proporcionaba más facilidad y mejor acabado al pegar las fotografías sobre el soporte. Para aplicar las fotografías, aunque realicé alguna prueba con transferencia vinílica, consideré mejor opción el encolar las fotos con látex vinílico y eliminar cualquier pliegue o arruga con una rasqueta de plástico, aplicando también una capa de látex que terminara de fijar las imágenes al soporte.

La zona a cubrir por fotografías las dictaba la imagen a representar en grande. Con el programa Procreate antes de fijarlas definitivamente se superponía una foto del soporte con las imágenes ya dispuestas y otra de la imagen grande a representar (fig. 16). Así se comprobaba que las imágenes estuvieran bien colocadas y que la composición y disposición de las mismas favoreciera a la imagen más grande. Además, en algunos casos y por motivos más personales, se buscaba también una relación simbólica entre alguna fotografía y lo representado en grande.

Una vez adheridas al bastidor con chapa aplicaba, o bien una capa con resina acrílica (AIC-RIL) con algún color para unificar las fotografías, o bien una aguada con sprays acrílicos para hacer más difusos los bordes de las imágenes y añadir texturas (fig.17). En el caso de las aguadas con spray, se aplicaba otra capa de látex vinílico para fijar del todo pintura que no se hubiera adherido bien por el exceso de agua. Cualquiera de las dos opciones buscaba que las fotografías se entendieran como un solo conjunto y que finalmente conformaran en su conjunto a otro sujeto; siguiendo con las bases conceptuales del proyecto, establecer una conectividad y unidad entre todo lo representado.

Posteriormente y siguiendo el fotomontaje ya realizado para la disposición de las imágenes, encajaba las siluetas de las distintas personas retratadas con blanco acrílico, utilizando las fotografías como si se tratara de una cuadrícula (fig.18). Después iba aplicando las grandes manchas de color, como la tinta plana blanca de los fondos o las manchas más oscuras de los retratos o escenas. Finalmente, con veladuras acrílicas o con óleo, construía las figuras. Sobre el proceso de cada obra se iba decidiendo que partes detallar y opacar más y en

cuales dejar entrever más las fotografías por cuestiones plenamente compositivas.

5.1. RESULTADOS

La serie pictórica resultante esta conformada por cuatro cuadros de 100x81cm y dos de 50x70cm:



(fig.19) Sara Buesa Beltrán: *Presencias I* (2023)
Collage, acrílico y óleo sobre bastidor con chapa de 100x81 cm



(fig.20) Sara Buesa Beltrán: *Presencias I* (2023)
Collage, acrílico y óleo sobre bastidor con chapa de 100x81 cm



(fig.21) Sara Buesa Beltrán: *Construcción I* (2024)
Collage, acrílico y óleo sobre bastidor con chapa de 100x81 cm



(fig.22) Sara Buesa
Beltrán: *Construcción II*
(2024)
Collage, acrílico y óleo
sobre bastidor con chapa
de 100x81 cm



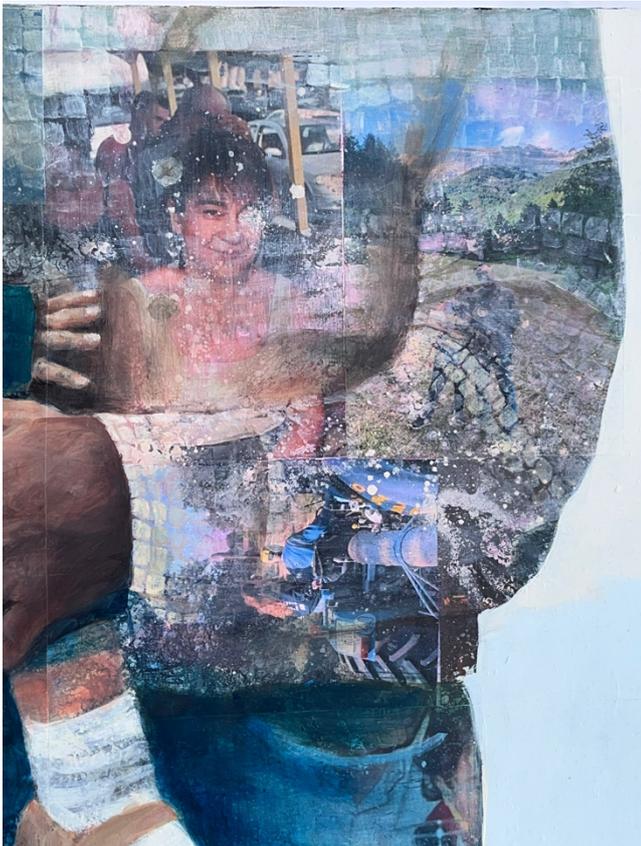
(fig.23) Sara Buesa Beltrán: *Construcción III* (2023)
Collage, acrílico y óleo sobre bastidor con chapa de 50x70cm



(fig.24) Sara Buesa Beltrán: *Construcción IV* (2024)
Collage, acrílico y óleo sobre bastidor con chapa de 50x70cm



(fig.25) Montaje fotográfico de serie pictórica *Retrato de un mundo común* (2024)



(fig.26) Detalle de *Construcción III* (2023)



(fig.27) Detalle de *Construcción I* (2024)



(fig.28) Detalle bordes de los bastidores pintados en negro



(fig.29) Referencia a escala de *Presencias I*

5.2. LIBRO DE ARTISTA: REFLEJO GRÁFICO

Como anexo a la serie pictórica realizada, se planteo en la asignatura Libro de artista, grabado y tipografía móvil, una continuación del proyecto. Tuve a mi disposición el espacio y el tiempo para poder encontrar otra vía práctica a las problemáticas conceptuales que se plantean dentro de esta investigación. Una vez encontré una solución pictórica, me resultaba muy difícil encontrar otras soluciones dentro del mismo campo artístico, pero desde la gráfica podía ver y ejecutar la práctica artística desde otro prisma que me abría a otras posibilidades. Por ello, se buscaba un trabajo paralelo y en consonancia con los resultados pictóricos y conceptuales, pero adecuados al formato libro y lo que este puede aportar a la obra.

El trabajo llevado a cabo es un fotolibro impreso en risografía, de 20x14cm y de 32 páginas, siguiendo con el carácter de archivo y en relación a la fotografía que tiene todo el proyecto. En el ritmo de lectura, se entiende cada pliego como una unidad independiente a las demás pero que, a su vez, conforman una pluralidad que es el libro en su totalidad. Tomando esto como reflejo de las claves conceptuales planteadas en esta memoria, el objetivo era conseguir la unión y unidad entre las páginas, mediante transparencias de hojas de papel cebolla y cortes en las mismas hojas de papel reciclado. Además, la elección y el uso de los colores también tiene una intencionalidad.

A lo largo del fotolibro se busca una transición de las imágenes monocromas azules a las monocromas naranjas compuestas por dos tintas (roja y amarilla), Estas imágenes se intercalan, se combinan con las transparencias de unas encima de las otras, y a través de cortes que dejaban ver a su color complementario desde la capa de debajo. Se perseguía crear una continuidad visual y cromática, aun presentando dos colores contrarios como lo son el naranja y el azul; se toma estos colores complementarios como representativos de individualidades o sujetos y se explora su conectividad a través de esta transición.



(fig.30) Detalle I de libro de artista *Retrato de un mundo común* (2024)



(fig.31) Detalle II de libro de artista *Retrato de un mundo común* (2024)

La técnica de impresión utilizada fue la risografía por varios motivos. Para empezar, no era de interés una reproducción fiel de las fotografías, sino una reinterpretación de las mismas, que la propia técnica dialogase con las imágenes. Es por ello que la risografía y las tramas que ofrecen fueron de interés desde un principio. Además, era relevante lo que me podía aportar en cuanto a uso cromático: en esta técnica de impresión, al igual que en la serigrafía se trabaja por capas, lo cual, además de ser enriquecedor a la hora de crear distintos ritmos de lectura, también otorga la posibilidad de jugar con la transparencia y vivacidad de los colores de una imagen. Por ello, si buscaba una imagen más etérea emplearía sólo una capa de color con el nivel de opacidad bajo (fig.25), pero, si por otro lado buscaba unos colores más vibrantes solaparía dos con una opacidad más alta (fig.26).

Ya que en la risografía es conveniente emplear papeles que puedan absorber bien las tintas, se escogió un papel reciclado de 120gr para las páginas del libro, también por el ruido visual que podía crear sumándose a la trama y grano propio de la risografía. En los pliegos de papel de cebolla se recurrió a la impresión digital, ya que no es un papel que fuera a recibir bien las tintas de la risografía.

A la hora de imprimir, se organizaron los pliegos sobre el tamaño de hoja A3 por dos motivos: es la dimensión que tenían las hojas de papel reciclado de por sí y era además el máximo que podía reproducirse en los másteres de la máquina del laboratorio de gráfica de la facultad. Para esta maquetación fue clave la elaboración de diversas maquetas y prototipos en impresión digital (fig.), que permitían además de facilitar la comprensión de los pliegos, investigar en físico los ritmos de lecturas y el diálogo que establecían los distintos cortes entre sí.

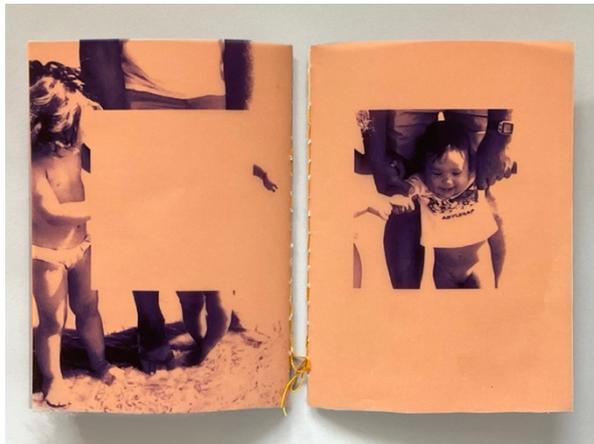
Una vez realizado este prototipo más próximo a un definitivo, el cromatismo de las imágenes se editó con Photoshop separando sus tonos por canales de color FOLCOTONE. Los pliegos se organizaron sobre páginas de A3 para su posterior impresión en Indesign y los cortes que realizaría la cortadora láser sobre estos pliegos se prepararon en Illustrator, ya que la máquina solo lee siluetas vectorizadas.

Finalmente, la edición y producción final consta de veinte ejemplares de *Retrato de un mundo común*, que cuenta con 36 páginas y que contiene, además de esta exploración con las imágenes de archivo familiar, un pequeño texto de

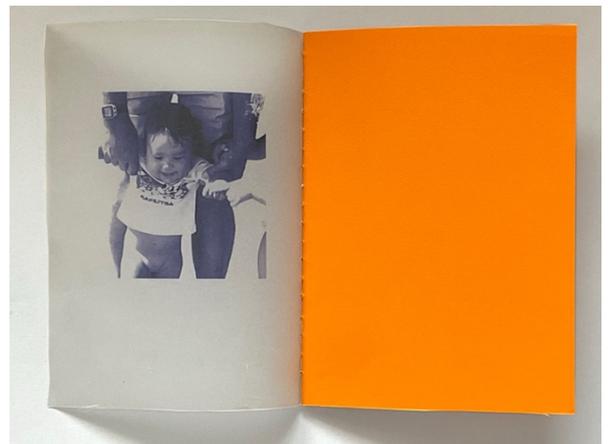
artista que introduce al lector en materia y que concluye algunas ideas y conceptos clave todo el proyecto realizado:

“Hay un punto en el que nuestras voces se mezclan y nuestros cuerpos se acompañan. Un espacio que demuestra que al final, nuestros límites del uno con el otro no están tan definidos y que no hay individualidades tan rígidas. Existe una dimensión común que da forma a nuestra individualidad y que demuestra que somos más que un tú o un yo por separado; más que simples individuos, somos parte de un entramado más amplio, donde nuestras vidas se entrelazan y nuestras acciones repercuten en los demás.

No es posible comprender una vida humana de forma aislada, ajena a todo y quien le rodea, sin un impacto por su entorno, su contexto y sus vivencias. Es imposible que nuestro cuerpo crezca sin el cuidado o la huella de los demás. Existe un plano vital, un mundo, que nunca puede entenderse como plenamente individual, sino siempre como algo construido en común.”



(fig.32) Cubierta de libro de artista *Retrato de un mundo común*. Sara Buesa Beltrán (2024)



(fig.33) Cubierta desplegada de libro de artista *Retrato de un mundo común*. Sara Buesa



(fig. 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46) Pliegos con fotografías impresas en risografía en libro de artista *Retrato de un mundo común*. Sara Buesa Beltrán (2024)



5. CONCLUSIONES

Este proyecto me ha otorgado la oportunidad y el tiempo para indagar en temas que me afectaban personalmente, como lo son la identidad y nuestra relación con el entorno. Lecturas como *Un mundo común* de Marina Garcés me han ayudado mucho, además de a la elaboración de este proyecto, en un ámbito más personal e íntimo en cuanto a mi forma de entender mis relaciones con el mundo. Por ello estoy muy agradecida con la asignatura de Estética y cultura visual que es dónde se nos mando su lectura y reflexión.

En cuanto al proceso, también considero que ha sido muy fructífero y enriquecedor. El tener un espacio para la prueba y error que se me brindó en la asignatura de Procesos de Producción Pictórica ha sido muy relevante a la hora de poder desarrollar un lenguaje propio y en consonancia con mis inquietudes más conceptuales y que estaba trabajando paralelamente en la clase de Estética. En ese tiempo y partiendo de la implementación de recursos de algunos referentes ya mencionados en esta memoria, considero que he encontrado unos resultados plásticos propios y satisfactorios.

Por otro lado, es cierto que, una vez encontrado este lenguaje o estilo, el trabajo ha consistido en seguir unas pautas y en explorar sus límites representacionales, sin dar más pie a otras vías u otras maneras de representar las problemáticas conceptuales que me planteaba. Siendo consciente de ello, en un punto de la producción pictórica si que intenté encontrar estas otras vías. Finalmente, no encontré otra que no limitarme únicamente a retratos frontales, sino también escenas. Aun así, considero que la solución plástica presentada está bien atada y muy en consonancia con el bloque teórico que he desarrollado en esta memoria, y que al final es fruto de muchas pruebas y errores hasta dar con esta vía o solución única. Aparte considero que si que se encontraron estas otras vías representacionales, aunque no fuera en el ámbito pictórico, como lo es el fotolibro llevado a cabo en la asignatura Libro de artista, grabado y tipografía móvil, en la cual, además conseguir una calificación de diez, próximamente pasara a ser parte de la colección de libros de artista de la UPV.

También quiero destacar lo importante que ha sido la parte del proyecto llevada a cabo fuera del ámbito universitario. Las conversaciones con mi pareja,

amigas y familiares sobre estos temas, ver sus enfoques e incluso experiencias personales que les recordaban a este “mundo común” y sus relaciones con los demás, han acabado consolidando mi manera de ver y entender las diferentes cuestiones abordadas en esta memoria. No hay mejor prueba de que este proyecto también es el resultado de una experiencia común que el mencionarlas y darles su relevancia dentro del proceso.

6. LISTADO DE IMÁGENES

Fig.1 Sara Buesa Beltrán: *S/t* (2022) Transferencias vinílicas sobre bastidor con chapa de 100x81 cm

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig.2 Sara Buesa Beltrán: *Una lata y un mechero* (2023) Óleo sobre bastidor con chapa de 100x81 cm

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig.3 Sara Buesa Beltrán: *Quién soy* (2023) Políptico en técnica mixta

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig.4 Sara Buesa Beltrán: *¿De dónde vengo? ¿A dónde voy?* (2023) Transferencia y encaústica sobre tablilla entelada 24x18 cm

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig.5 Gerhard Richter: *Atlas* (1962-2013) En

< <https://revistaestilo.org/2020/06/09/el-universo-diverso-de-gerhard-richter/>

> [consultado el 26 de marzo de 2024]

Fig.6 Rubén Guerrero: *S/t* (2023) en

<[https://www.luisadelantadovlc.com/trompe-lesprit-algunos-tipos-de-](https://www.luisadelantadovlc.com/trompe-lesprit-algunos-tipos-de-espacios-ruben-guerrero-es/)

[espacios-ruben-guerrero-es/](https://www.luisadelantadovlc.com/trompe-lesprit-algunos-tipos-de-espacios-ruben-guerrero-es/) > [consultado el 7 de mayo de 2024]

Fig.7 Sara Buesa Beltrán: *S/t* (2023) Collage 1 sobre tabla de 52x37cm

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig.8 Sara Buesa Beltrán: *S/t* (2023) Collage 2 sobre tabla de 52x37cm

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig.9 Njideka Akunyili Crosby: *The Beautiful Ones* (2015) en

< <https://www.njidekaakunyilicrosby.com/work/the-beautiful-ones-series-4> >

[consultado el 26 de marzo de 2024]

Fig.10 Sara Buesa Beltrán: *S/t* (2023). Transferencias y óleo sobre lienzo (72x60 cm)

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig. 11 Sara Buesa Beltrán: *S/t* (2023). Collage, acrílico y óleo sobre bastidor con chapa (81x60cm)

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig. 12 Juan Genovés: *Documento n.º.* (1975)

< <https://juangenoves.com/pintura/1970-1979/> > [consultado el 26 de marzo de 2024]

Fig. 13 Sara Buesa: Detalle de *Construcción III* (2024) Collage, óleo y acrílico sobre bastidor con chapa (50x72cm)

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig. 14 Sara Buesa: detalle de *Construcción I* (2024)

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig. 15 Sara Buesa, detalle de *Presencias I* (2023)

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig. 16 Proceso de *Construcción I*. Captura de pantalla del programa Procreate.

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig. 17 Proceso de *Construcción I*. Fotografías ya encoladas al soporte, con la ayuda del montaje digital, y aguada con sprays acrílicos.

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig.18 Proceso de *Construcción I*. Primeros encajes (2024)

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig. 19 Sara Buesa Beltrán: *Presencias I* (2023) Collage, acrílico y óleo sobre bastidor con chapa de 100x81cm

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig. 20 Sara Buesa Beltrán: *Presencias II* (2023) Collage, acrílico y óleo sobre bastidor con chapa de 100x81cm

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig. 21 Sara Buesa Beltrán: *Construcción I* (2024) Collage, acrílico y óleo sobre bastidor con chapa de 100x81cm

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig. 22 Sara Buesa Beltrán: *Construcción II* (2024) Collage, acrílico y óleo sobre bastidor con chapa de 100x81cm

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig. 23 Sara Buesa Beltrán: *Construcción III* (2023) Collage, acrílico y óleo sobre bastidor con chapa de 50x70cm

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig. 24 Sara Buesa Beltrán: *Construcción IV* (2024) Collage, acrílico y óleo sobre bastidor con chapa de 50x70cm

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig. 25 Montaje fotográfico de serie pictórica *Retrato de un mundo común* (2024)

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig. 26 Detalle de *Construcción III* (2023)

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig. 27 Detalles de *Construcción I* (2024)

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig. 28 Detalle bordes de los bastidores pintados en negro.

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig. 29 Referencia a escala de *Presencias I*

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig.30 Detalle I de libro de artista *Retrato de un mundo común*. Sara Buesa Beltrán (2024)

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig. 31 Detalle II de libro de artista *Retrato de un mundo común*. Sara Buesa Beltrán (2024)

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig. 32 Cubierta de libro de artista *Retrato de un mundo común*. Sara Buesa Beltrán (2024)

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig. 33 Cubierta desplegada de libro de artista *Retrato de un mundo común*. Sara Buesa Beltrán (2024)

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig. 34 Pliego con fotografías impresas en risografía en libro de artista *Retrato de un mundo común*. Sara Buesa Beltrán (2024)

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig. 35 Pliego con fotografías impresas en risografía en libro de artista *Retrato de un mundo común*. Sara Buesa Beltrán (2024)

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig. 36 Pliego con fotografías impresas en risografía en libro de artista *Retrato de un mundo común*. Sara Buesa Beltrán (2024)

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig. 37 Pliego con fotografías impresas en risografía en libro de artista *Retrato de un mundo común*. Sara Buesa Beltrán (2024)

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig. 38 Pliego con fotografías impresas en risografía en libro de artista *Retrato de un mundo común*. Sara Buesa Beltrán (2024)

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig. 39 Pliego con fotografías impresas en risografía en libro de artista *Retrato de un mundo común*. Sara Buesa Beltrán (2024)

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig. 40 Pliego con fotografías impresas en risografía en libro de artista *Retrato de un mundo común*. Sara Buesa Beltrán (2024)

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig. 41 Pliego con fotografías impresas en risografía en libro de artista *Retrato de un mundo común*. Sara Buesa Beltrán (2024)

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig. 42 Pliego con fotografías impresas en risografía en libro de artista *Retrato de un mundo común*. Sara Buesa Beltrán (2024)

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig. 43 Pliego con fotografías impresas en risografía en libro de artista *Retrato de un mundo común*. Sara Buesa Beltrán (2024)

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig. 44 Pliego con fotografías impresas en risografía en libro de artista *Retrato de un mundo común*. Sara Buesa Beltrán (2024)

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig. 45 Pliego con fotografías impresas en risografía en libro de artista *Retrato de un mundo común*. Sara Buesa Beltrán (2024)

Autoría: Sara Buesa Beltrán

Fig. 46 Pliego con fotografías impresas en risografía en libro de artista *Retrato de un mundo común*. Sara Buesa Beltrán (2024)

Autoría: Sara Buesa Beltrán

7. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS:

BREA, J.L., (2010) *Las tres eras de la imagen*

GARCÉS, M. (2013) *Un mundo común*. Ediciones Ballaterra. Barcelona.

HONNEF, K. (2019) *Richter*. TASCHEN. Colonia.

HUSVEDT, S. (2022) *Madres, padres y demás. Apuntes sobre mi familia real y literaria*. Seix Barral Editorial Planeta. Barcelona.

HUSVEDT, S. (2013) "Fotos antiguas" en *Vivir, pensar, mirar*. Anagrama. Barcelona

SONTAG, S. (1981) *Sobre la fotografía*. Eldhasa. Barcelona.

SOTO, A. (2020) *La prefomatividad de las imágenes*. METALES PESADOS. Chile

STEYERL, H. (2014) *Los condenados de la pantalla*. Caja negra. Buenos Aires

ARTÍCULOS:

BUTLER, J. (2017) "Vulnerabilidad corporal, coalición y la política de la calle" *Nómadas* (Col), núm. 46, pp. 13-30

DE LUELMO, J.M^a (2014) "El espesor de la apariencia: W.G. Sebald y la fotografía como material literario" en *Discursos fotográficos, Londina*, v.10, n17, p.125

GIL, S. (2014) "Ontología de la precariedad en Judith Butler. Representar la vida en común" en *ÉNDOXA: Series filosóficas*, nº 34, 287-302

GUASCH, A.M (2005) “El archivo: la memoria y el conocimiento” en *Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar*. MEMORIA 5, Universitat de Barcelona, pp 157-183

HERRERO, Y. (2018) “Arraigados en la tierra y los cuerpos. Hacia una antropología que reconozca los límites y la vulnerabilidad”

H. W. (2007) “Breve historia de los colores. Entrevista a Michel Pastoureau” en *Morfología Wainhaus*, Universidad de Buenos Aires (UBA)
< <http://www.morfologiawainhaus.com/pdf/Pastoureau.pdf> > [consultado el 30 de mayo de 2024]

TRABAJOS ACADÉMICOS:

PEZZOLA, L.A. (2021) *Preguntarle al archivo. Activar el álbum fotográfico familiar para generar otras narrativas de la memoria*. TFM, Valencia: Universitat Politècnica de Valencia

SITIOS WEB:

LUIS ADELANTADO VALENCIA, *Trompe l'esprit. Algunos tipos de espacios*. Rubén Guerrero < <https://www.luisadelantadovlc.com/trompe-lesprit-algunos-tipos-de-espacios-ruben-guerrero-es/> > [Consultado el 7 de mayo de 2024]

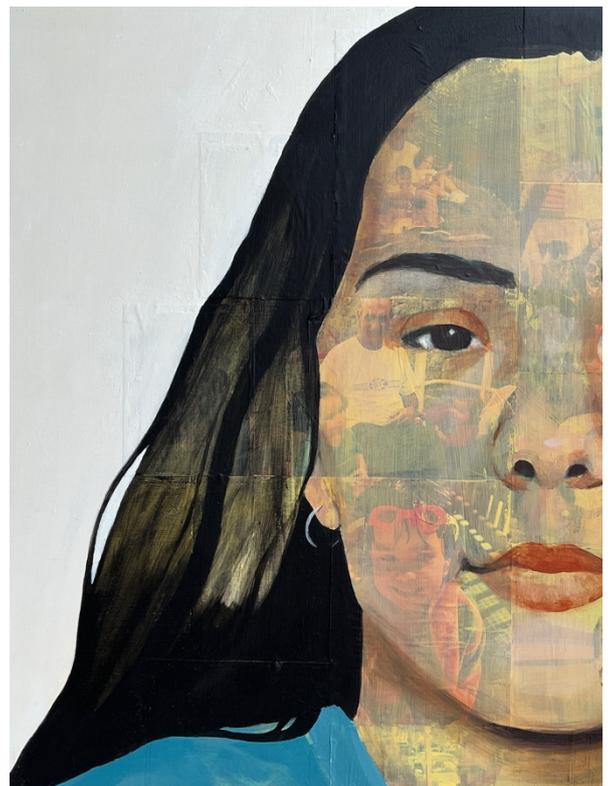
LUIS ADELANTADO VALENCIA, *Rubén Guerrero*
< <https://www.luisadelantadovlc.com/ruben-guerrero/> > [Consultado el 7 de 2024]

ARTÍCULOS WEB:

CRUZ, P.A. (2020) “El enigma de las multitudes inteligentes” en *LA RAZÓN. CULTURA*
< <https://www.larazon.es/cultura/20200516/smfim52difbetdtr5eirhabu5i.html> > [consultada el 26 de marzo de 2024]

NASSER, Z. (2017) "Njideka Akunyili Crosby" en *Toward Common Cause. Art, Social Change and the MacArthur Fellows Program* art 40
< <https://towardcommoncause.org/es/artists/njideka-akunyili-crosby/> >
[consultado el 26 de marzo de 2024]

9. ANEXO





Pieza descartada de *Retrato de un mundo común* "La cuna" (2024) 120x60cm



Distintas pruebas de materiales y acabados sobre el mismo collage

Primeras fases de experimentación e investigación con collage

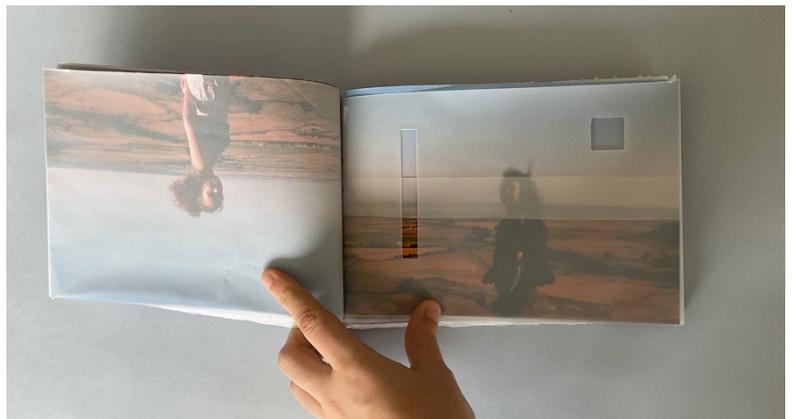




Pruebas de collages intervenidos con aguadas de sprays y reservas



Detalle de texturas de las aguadas con sprays



Distintas maquetas para libro de artista:

Encuadernación de costura seguida con folios estándar

Encuadernación a la japonesa con bolsas

Encuadernación de costura seguida con papel vegetal

ANEXO I.
RELACIÓN DEL TRABAJO CON LOS OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE
DE LA AGENDA 2030

Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster: Relación del trabajo con los
Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.

Grado de relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS).

Objetivos de Desarrollo Sostenible	Alto	Medio	Bajo	No procede
ODS 1. Fin de la pobreza.				●
ODS 2. Hambre cero.				
ODS 3. Salud y bienestar.				
ODS 4. Educación de calidad.				
ODS 5. Igualdad de género.				
ODS 6. Agua limpia y saneamiento.				
ODS 7. Energía asequible y no contaminante.				
ODS 8. Trabajo decente y crecimiento económico.				
ODS 9. Industria, innovación e infraestructuras.				
ODS 10. Reducción de las desigualdades.				
ODS 11. Ciudades y comunidades sostenibles.				
ODS 12. Producción y consumo responsables.				
ODS 13. Acción por el clima.				
ODS 14. Vida submarina.				
ODS 15. Vida de ecosistemas terrestres.				
ODS 16. Paz, justicia e instituciones sólidas.				
ODS 17. Alianzas para lograr objetivos.				

Descripción de la alineación del TFG/TFM con los ODS con un grado de relación más alto.



**Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster:
Relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.**