

TFG

OYE, ¿QUÉ TRAIGO?

REPRESENTACIÓN PICTÓRICA DEL IMAGINARIO DEL ESPACIO
DEL OCIO FESTIVO, SOCIAL Y NOCTURNO COMO MARCO DE
LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD INDIVIDUAL

Presentado por Sara Martínez Benages

Tutor: Javier Claramunt Busó

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2019-2020



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

Este trabajo presenta un conjunto de obras realizadas mediante la representación pictórica de imágenes de cierta cotidianidad nocturna de carácter autobiográfico que pretenden ejemplificar un espacio de colectividad lúdico, perteneciente al tiempo de ocio, como marco de intersección o intercambio entre individuo y colectividad. Su intención fundamental es la de incitar a la reflexión sobre el valor o función de la fiesta, entendida como reunión social alternativa a las grandes convocatorias o eventos sociales, en la construcción de la identidad individual y como método de insurgencia contra el sometimiento y opresión de la rutina en el contexto del neoliberalismo capitalista.

La representación pictórica de estas imágenes pretende otorgar relevancia al imaginario personal del ocio festivo, social y nocturno mediante el uso de iconos representativos del deseo, lo lúdico, lo pasional. Como énfasis de lo nocturno y para darle relevancia a lo anterior se utiliza una gama de color que no se relaciona pero contrasta con lo festivo y lo lúdico. La falta de luz y el uso de una luz directa y artificial se propone como posible alegoría de un espacio temporal donde se desdibujan las reglas y el yo de la cotidianidad diurna.

PALABRAS CLAVE: Pintura, Colectividad, Individualidad, Ocio, Fiesta, Nocturno.

ABSTRACT

This work presents a group of works made from the pictorial representation of images of a certain nocturnal everyday life of an autobiographical nature that aim to exemplify a playful collective space, belonging to leisure time, as a framework of intersection or exchange between the individual and the community. Its main intention is to encourage reflection on the value or function of the party, understood as an alternative social gathering to large gatherings or social events, in the construction of individual identity and as a method of insurgency against the submission and oppression of routine in the context of capitalist neoliberalism.

The pictorial representation of these images aims to give relevance to the personal imaginary of festive, social and nocturnal leisure through the use of icons representing desire, playfulness and passion. As an emphasis of the night and to give relevance to these elements, a colour range is used that is not related but contrasts with the festive and the playful. The lack of light and the use of a direct and artificial light as a possible allegory of a temporary space where the rules and the self of the daytime are blurred.

KEY WORDS: Painting, Collectivity, Individuality, Leisure, Party, Night.

A todas las personas que han compartido conmigo, en especial a mi hermano Roberto por las innumerables recomendaciones y las infinitas charlas nocturnas, a Maria por querernos bien y ser, tan parte como yo, de todo esto.

No hubiera podido tener un mejor tutor, gracias por la intensidad y el aprendizaje, particularmente el de los signos de puntuación.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	p. 7
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	p. 9
3. MARCO CONCEPTUAL.....	p. 11
3.1 LA FUNCIÓN SOCIAL DE LA FIESTA.....	p. 11
3.2 RUTINA DE DÍA, OCIO DE NOCHE.....	p. 12
3.2.1 LOS ESPACIOS EN LO COTIDIANO.....	p. 12
3.2.2 LA TEMPORALIDAD DE LO COTIDIANO.....	p. 14
3.3 REPRESENTACIÓN COMO FORMA DE VENERAR, VALOR.....	p. 14
3.3.1 IMÁGENES INTRASCENDENTES. LA ACEPTACIÓN DE LA BANALIDAD COMO CONTRADICCIÓN.....	p.16
3.4 LOS ICONOS DE LA FIESTA.....	p. 17
4. INFLUENCIAS Y REFERENTES PICTÓRICOS.....	p. 17
4.1 LA ESTÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA DIGITAL NOCTURNA CON FLASH.....	p. 18
4.2 JUSTIN MORTIMER.....	p. 18
4.3 PERE LLOBERA.....	p. 19
4.4 ALAIN URRUTIA.....	p. 20
4.5 ALEX COLVILLE.....	p. 20
5. PROCESO PICTÓRICO Y DESARROLLO DEL PROYECTO.....	p. 21
5.1 INTRODUCCIÓN. EL USO DE LAS FOTOS.....	p. 22
5.2 PROCESO.....	p. 23
5.3 ÚLTIMA SERIE Y OBRAS QUE ME LLEVAN A OTRAS CUESTIONES.....	p. 24
6. CONCLUSIONES.....	p. 33
7. REFERENCIAS.....	p. 34
8. ÍNDICE DE IMÁGENES.....	p. 35
9. ANEXO.....	p. 37

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo presenta un conjunto de obras realizadas mediante la representación pictórica de imágenes de cierta cotidianidad nocturna de carácter autobiográfico que pretenden ejemplificar un espacio de colectividad lúdico, perteneciente al tiempo de ocio, como marco de intersección o intercambio entre individuo y colectividad. Su intención fundamental es la de incitar a la reflexión sobre el valor o función de la fiesta, entendida como reunión social alternativa a las grandes convocatorias o eventos sociales, en la construcción de la identidad individual y como método de insurgencia contra el sometimiento y opresión de la rutina en el contexto del neoliberalismo capitalista.

El proceso se inicia a partir de la experiencia propia. Especialmente, a partir de la intersección entre la observación de mi vida cotidiana y el propio proceso artístico. Entre otras cosas, esto me llevó a reflexionar sobre la politización de mi vida cotidiana y el poco contenido explícitamente político de mi trabajo artístico: lo que había estado pintando hasta ahora no tenía ningún contenido intencionado más allá del hecho de pintar, observación que me hacía entrar en contradicción, porque formo parte de una sociedad, pinto para comunicarme y ubicarme. Estas reflexiones son las que han servido de motivación de base para este trabajo. Con ellas se ha intentado crear una red de relaciones entre aspectos de mi vida y otros artistas y pensadores para intentar resolver algunas de las preguntas que han ido surgiendo, para extrapolar los conceptos a otros ámbitos, a otras vidas cercanas e incluso para plantear nuevas cuestiones.

Así, el conjunto del trabajo no se entiende como una afirmación categórica de cuestiones, sino como una recopilación de reflexiones en torno a unas preguntas que repetidamente han aparecido pintando o escribiendo esta memoria. ¿Por qué las fotografías que más me interesan me evocan inconscientemente a lo pictórico?, ¿Por qué quiero pintar imágenes que me resultan familiares?, ¿Por qué pinto escenas de fiestas y, en particular, sobre fiestas a las que he asistido? ¿Qué nivel de comunicación existe en las fiestas de grandes convocatorias y cuál es la comunicación que existe en mis propias reuniones y fiestas? ¿Cómo puedo crear un espacio personal que me motive y que evoque en el espectador todo mi imaginario festivo en unas series de cuadros?

He crecido personalmente gracias a intercambiar reflexiones con muchas personas y, frecuentemente, esto se produce en reuniones, en momentos de ocio y contextos distendidos. Si no le hubiera dado importancia a estos momentos, no sería quien soy ahora. Creo que la forma de comu-

nicarnos entre individuos se está llevando a terrenos donde no me siento cómoda (la app Tinder, es una buena forma de ejemplificar hasta qué punto nos resulta extraño interactuar e incluso enamorarte de una primera impresión que te da la pantalla), me resultan fríos e insatisfactorios, aunque yo misma las practique. Las alternativas de ocio que se nos dan a los jóvenes, en general, e independientemente de la edad, no son más que espacios que recrean una especie de realidad virtual, donde la interacción más allá de bailar o beber no existe, no interesa qué problemáticas o intereses tiene la otra persona, solo pasarlo bien consumiendo. Por lo tanto, crear alternativas, espacios seguros que fomenten redes afectivas dentro del marco ocio puede ser entendido como un método de insurgencia contra las formas de ocio que el neoliberalismo capitalista instaure. Y este es otro aspecto por el que valoro positivamente las experiencias de este intercambio en este tipo de espacios de colectividad lúdica, festiva y nocturna.

Fusionando estas observaciones sobre mi experiencia con las preguntas antes expuestas surgen unas inquietudes que me llevan a buscar respuestas en este trabajo. Pero, antes que dar respuestas absolutas, o resolver problemas desde planteamientos teóricos, se intenta construir la escena que nos ayude a comprender algunas de las cuestiones que nos planteamos. Para ello, nos resulta útil o de interés las siguientes palabras de David Barro:

El espectador ha de dejarse llevar por la imagen, disolverse en ella, caer-se en ella. Se trata de exprimir al máximo la poética de la imagen como observación (...) Romper la imagen del que mira como un sujeto pasivo ante la obra. El espectador sería por el contrario muy activo, al igual que el creador, pues en el acto de mirar, en el acto de observar, se encuentra implícita una construcción propia, cargada de interpretaciones, de historias personales, de referentes que varían claramente de un sujeto a otro. El acto de mirar se volvería pues, en un acto activo en el que domina la creación.¹

A continuación, hablaremos de cómo hemos estructurado esta memoria escrita. Tras el capítulo, Objetivos y metodología, se ordenan en diferentes puntos las ideas y planteamientos de nuestra obra en el que hemos denominado Marco Conceptual. Posteriormente trataremos las influencias y referentes pictóricos esclareciendo las estrategias pictóricas que nos han ayudado en este proceso. A continuación, relatamos nuestro recorrido por este proyecto, narrando el proceso de las series gradualmente y relacionando los conceptos ya tratados en el Marco Conceptual con el proceso de creación, poniendo el foco en nuestra visión de la pintura y cuáles han sido sus intereses desde que empezó el proyecto hasta ahora. Finalmente, en el

1 BARRO, D. La pintura como acontecimiento imposible. Disponible en: <http://santiagopicatoste.iebalearics.org/index.php/textos/santiago-picatoste-la-pintura-como-acontecimiento-imposible-david-barro>

capítulo conclusiones intentamos establecer una valoración de los resultados.

Para terminar, quisiera hacer un apunte acerca de la situación actual del COVID-19 y las posibles connotaciones que tiene este trabajo dentro de este marco, ya que se habla de un tipo de fiesta y/o reunión que actualmente está prohibida por todas las repercusiones que conllevaría realizarlas. Considero que es evidente que el virus es causa mayor y todo el mundo, sin excepciones, debe cumplir las recomendaciones sanitarias.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Los objetivos que aquí se enuncian, antes de haber sido establecidos a priori, al inicio del proceso, son el resultado de una constante búsqueda y evolución generada por el proceso creativo en sinergia con la reflexión y el análisis.

Objetivos generales:

- Realizar un conjunto de obras pictóricas a partir de imágenes de cierta cotidianidad nocturna para ejemplificar un espacio de colectividad lúdico, perteneciente al tiempo de ocio, como marco de intersección o intercambio entre individuo y colectividad.

Objetivos específicos:

- Revisar mi imaginario personal, vinculado a mis experiencias en el ámbito de colectividad lúdica, festiva y nocturna, realizando, revisando y seleccionando fotografías significativas para los objetivos de este proyecto.

- Focalizar la atención en los elementos simbólicos y objetos representados pictóricamente mediante el contraluz y su tratamiento gestual y matérico.

- Emplear el encuadre y la luz para mostrar la escena pintada como fragmento incompleto y retenido en el tiempo, generando una estrategia narrativa en suspenso que involucre al espectador.

- Utilizar una gama de color para crear una atmósfera pesada y oscura, inusual para retratar lo festivo y lo lúdico, como posible alegoría de un espacio temporal donde se desdibujan las reglas y el yo de la cotidianidad diurna.

- Buscar, seleccionar y estudiar textos y propuestas pictóricas que sean útiles como marco referencial y conceptual de este trabajo.

En la metodología de trabajo empleada, quisiera destacar que se centra en la introspección personal, cuestionando y reflexionando durante todo el proceso las posibles inquietudes discursivas que subyacen y sostienen la práctica pictórica, al tiempo que es esta misma práctica la que se propone como sujeto de esa reflexión. La incertidumbre del encuentro renovado con la pintura cada día se convierte en el motor creativo, la revelación que no está ni en la pintura, ni en mí, sino en la actualización del encuentro entre las dos. Se realizará un mayor desarrollo de esto en el capítulo 5. Proceso Pictórico y desarrollo del proyecto.

3. MARCO CONCEPTUAL

En este capítulo abordaremos varios puntos que nos han ayudado a contextualizar y cohesionar la parte práctica de este trabajo. De este modo, introducimos diversos apartados en los que tratamos cuestiones como las funciones de la fiesta más allá de lo que se entiende por el estándar de la fiesta, indagamos en cómo relacionamos la fiesta o las reuniones con los intercambios que surgen en estos espacios e investigamos sobre la elección de los referentes fotográficos y la intrascendencia de las imágenes que se escogen, entre otros.

3.1 LA FUNCIÓN SOCIAL DE LA FIESTA

La fiesta no la vemos únicamente como un espacio que hace posible una mayor cohesión social del grupo, o donde se expresan contenidos de una ritualidad que está alejada de la vida, sino que por el contrario, como dice Botero (1992), entendemos la fiesta como desencadenante de un proceso de interacción simbólica en el que se muestran diversos aspectos de la realidad, que van dando al grupo que los vive referentes para la 'reproducción de la ideología', lo que permite también una reproducción de contenidos simbólicos para resistir la dominación.

Por consiguiente, no hablamos de las fiestas del calendario que exigen una repetición, ni pretendemos abordar la fiesta como tradición, sino de las que tienen lugar una sola vez, la fiesta espontánea. Aunque, claro está, la experiencia de la fiesta espontánea que tiene lugar una sola vez no es irreplicable, puede obtenerse en otras fiestas de similares características.

La experiencia de la fiesta rechaza todo el aislamiento de unos hacia otros. La fiesta es comunidad, es la presentación de la comunidad misma en su forma completa. No pretendemos representar ni asociar las imágenes pictóricas con determinadas ideologías o prácticas políticas, aunque estas manifestaciones culturales de ámbito local no se evadan de su contexto sociocultural y arrastren cierta carga política. Más bien, pretendemos acercarnos al saber del 'otro', resaltar el lugar de ocio donde se recupera la comunicación de todos con todos. No se trata sólo de estar uno junto a otro como tal, sino de la intención que une a todos y les impide desintegrarse en diálogos sueltos o dispersarse en vivencias individuales.

Nos interesa, por tanto, la representación pictórica de la fiesta como cualidad de ofrecer tiempo e invitar a demorarnos. Cada espacio que representamos en las obras está unido al todo, un todo que el espectador puede intuir e imaginar a través de su imaginario.

3.2 RUTINA DE DÍA, OCIO DE NOCHE

En este capítulo intentaremos discernir qué tipo de espacios nos interesa para estas fiestas o reuniones que llevan a la comunicación entre individuos, qué tipo de espacios aparentemente tenemos al alcance y cómo nuestra rutina y costumbres, que suelen ser diurnas, nos afectan a la hora de establecer los roles de la identidad. A la vista de los cuadros de este trabajo es obvio que nuestro interés se centra en las manifestaciones lúdico-festivas donde el tiempo de ocio nocturno se vuelve un campo privilegiado de juego.

3.2.1 Los espacios en lo cotidiano

Los acontecimientos festivos son mediadores en la construcción del sistema social. Por tanto, la construcción social simbólica (fiesta) incide en la construcción social real (vida cotidiana, normalmente diurna); y viceversa. En todas las etnografías antropológicas son casi de obligada inclusión las referencias al plano simbólico y sus manifestaciones festivas, donde se señala un tiempo de fiesta (la risa) que adquiere un tono residual respecto a la 'realidad' (lo serio) que domina y construye lo cotidiano.

Dumazedier (1971) propone un análisis que explica el ocio de acuerdo con su función, esto es, como un momento para (a) la recuperación física y psíquica de las obligaciones que marca la estructura social, (b) como un momento de expansión individual que libera del tedio cotidiano, y/o (c) como un momento para el enriquecimiento personal ya que "permite una participación social más amplia, más libre, y una cultura general del cuerpo, de la sensibilidad, de la razón, más allá de la formación práctica y técnica".²

Llegados a este punto, pretendemos indagar sobre cómo se construye el tiempo cualitativamente diferente, como lo define Seppo Iso-Ahola³. Además, nos resulta útil el ensayo de Antonio Miguel Nogués Pedregal (2009), *Ocio y tiempo festivo: del trabajo de sol a sol a la imperiosa necesidad de vacaciones*, donde reflexiona, en un apartado, en las opciones y espacios que existen o que se han construido para el 'tiempo de ocio':

Hay salones recreativos para jóvenes, locales adecuadamente preparados para albergar cumpleaños infantiles, plazas de cartón piedra y bancos para el descanso junto a decenas de establecimientos en unos centros comerciales que aseguran todas las garantías de seguridad: vi-

² DUMAZEDIER, 1971, p. 21.

³ MARTÍN, S, 1997.

gilantes de seguridad, toda suerte de alarmas anti-hurto y detectores de metales, circuitos cerrados de televisión y sistemas de videovigilancia, prohibición ejecutiva y efectiva de la venta ambulante, de la mendicidad y de los maleantes... Métodos expeditivos y prácticas que conculcan demasiadas veces el derecho a la presunción de inocencia o el derecho a la propia imagen y a la intimidad. Tanta regulación de nuestras actividades diarias hace que, de hecho y en teoría, ni siquiera los perros pueden aliviarse, salvo en esos mingitorios caninos que están distribuidos por muchas ciudades y en los que, por cierto, nunca he visto a ninguno hacer uso apropiado de los mismos.⁴

Según Nogués (2009) hay una creciente regularización de los espacios de ocio a través de los ritmos culturales, como de los lugares donde se concentran dichas actividades. Por el contrario, los espacios que aparecen en los cuadros de nuestro trabajo son lugares que no forman parte de estos espacios de regularización, son espacios alternativos a los sistemáticos, a las grandes convocatorias. Espacios que en principio no someten porque son libres de reinventarse colectivamente, espacios nocturnos, donde el yo diurno impuesto se desdibuja. En ellos las acciones que se representan son acciones donde los personajes impersonalizados juegan con objetos, como la pistola de juguete en la obra *Que dispara doble*, o la rana Gustavo en *Gustavo ballant per buleries*, o participan en juegos como el caso de *El ball del pio pio*. En definitiva, espacios donde se juega, se juega con la comida y bebida, como podemos ver en *Maria comiendo falso franfur con ketchup* o con los objetos del espacio en *Podries pixar ahí si vulgues* y en *Lecciones de como aprender a liar un porro*. En *La actualidad de lo bello: arte como juego, símbolo y fiesta*, Gadamer (1991) habla de juego humano incluyendo el raciocinio libre de fines y este es el juego que queremos que se intuya en las obras.

Lo particular del juego humano estriba en que el juego también puede incluir en sí mismo a la razón, el carácter distintivo más propio del ser humano que implica poder establecerse fines y aspirar a ellos conscientemente, y puede burlar lo característico de la razón conforme a fines. Pues la humanidad del juego humano reside en que, en ese juego de movimientos, ordena y disciplina, por decirlo así, sus propios movimientos de juego como si tuviesen fines.⁵

4 NOGUÉS, 2009, p. 4.

5 GADAMER, 1991

3.2.2 La temporalidad de lo cotidiano

Según Enrique Carretero (2006), en la experiencia de atemporalidad suscitada en la fiesta, el tiempo cotidiano es puesto a distancia, el individuo reinstaura, curiosamente, el significado más esencial del tiempo, una vivencia temporal en donde el instante presente brilla en su más plena intensidad.

La fiesta de la que hablamos en la obra es, en este sentido, una rebelión frente al modelo de temporalidad propio de lo contemporáneo, un desafío frente al tiempo administrado bajo rígidas pautas temporales que la vida racional y productiva exige. De manera que sumergirse en la fiesta implica manosear al tiempo que dobléga las subjetividades temporales y, en realidad, solapar y finalmente secuestrar, en cierta forma, el tiempo natural.

En los cuadros que presentamos se va construyendo una realidad nocturna que sofoca la realidad cotidiana diurna. Una realidad limitada por el imaginario de sus creadores y que se presenta como otra realidad en forma de representación y como otras narrativas alternativas para los espectadores que no han participado en esta realidad nocturna.

3.3 REPRESENTACIÓN COMO FORMA DE VENERAR, OTORGAR VALOR

Para hablar sobre las representaciones pictóricas que se muestran en las obras y como estas ayudan a reafirmar la identidad de quien las pinta, tendríamos que hablar de la cultura popular, concepto que a veces se usa de forma confusa y del que hemos elegido varias definiciones que se relacionan con la investigación de este trabajo. Eduardo Galeano (1989) la define como un complejo sistema de símbolos de identidad que el pueblo preserva y recrea, mientras que para el sociólogo Mario Margulis (2009) la cultura popular es una cultura solidaria: productores y consumidores la crean y la cultivan. Por el contrario, la cultura de masas, difundida por gestores que atienden a intereses principalmente económicos, sólo se consume. Nos viene muy bien citar Psicopolítica del filósofo Byung Chul-Han para esclarecer este punto.

La técnica de poder del régimen neoliberal no es prohibitoria, protectora o represiva, sino prospectiva, permisiva y proyectiva. El consumo no se reprime, se maximiza. No se genera escasez, sino abundancia, incluso exceso de positividad. Se nos anima a comunicar y a consumir. El principio de negatividad, que es constitutivo del Estado vigilante de Orwell,

cede ante el principio de la positividad. No se reprimen las necesidades, se las estimula.⁶

La cultura popular entra en juego en la comunicación entre individuos y la representamos en las obras como imágenes de un contexto de ocio, descartando aquellas con evidente peso lúdico y seleccionando las que representen un espacio donde se entrevé, sin ser muy evidente, cierta algarabía, y sin comunicación explícita entre individuos. Gadamer (1991) habla también de un concepto que está ligado al juego humano, el automovimiento, que es el carácter fundamental de lo viviente en general. Lo que está vivo lleva en sí mismo el impulso de movimiento, y eso lo denomina automovimiento. El juego aparece entonces como el automovimiento que no tiende a un final o una meta, sino al movimiento en cuanto movimiento.

En la obra, otorgamos valor a instantes recordándolos constantemente transportándonos a un momento de algarabía. Esta reiteración de representar hechos que *a priori* no tienen ninguna importancia nos lleva a hablar sobre cómo mediante la pintura recordamos estos instantes desde la propia perspectiva. Utilizamos la pintura como ejercicio de memoria y, por medio de este ejercicio, hacemos perdurar una narrativa que no está completa. Tal como define Pierre Nora:

La memoria colectiva es el recuerdo o conjunto de recuerdos, conscientes o no, de una experiencia vivida y/o mitificada por una colectividad viva, de cuya identidad forma parte integrante el sentimiento del pasado. Lo que perdura del pasado en la experiencia de una comunidad, o la forma como ésta se representa su pasado. Aquélla es afectiva y simbólica. La actuación de la memoria colectiva sedimenta los elementos culturales con los que un pueblo se identifica. Mediante la constitución de una memoria colectiva se asegura la reproducción de la identidad de una colectividad.⁷

Las escenas representadas en los cuadros de este trabajo es en cierto modo lo que la define. Siendo conscientes de que formamos parte de una sociedad, pintamos para comunicarnos y, en este caso, para darle un valor elevado. "El juego artístico, a diferencia de los otros juegos de la naturaleza, busca la permanencia, el reconocimiento del origen, re-conocer en el arte es captar la permanencia en lo fugitivo".⁸

6 BYUNG, 2014, p. 34

7 NORA, P, 1988, p. 455

8 GADAMER, 1991, p. 23

3.3.1 Imágenes intrascendentes. La aceptación de la banalidad como contradicción

En el texto 'Territorio archivo - tiempo archivo. La imagen 'proyectiva' del pasado como proceso significativo y como discurso polisémico y polifónico', Gómez Isla (2014) habla sobre la imagen que ha moldeado nuestra memoria colectiva hasta tal punto que puede sustituir a los propios hechos. Según Gómez Isla, actualmente parece que la experiencia no es lo esencial, la experiencia de vivir como tal, sino el acto fotográfico. El acto de hacer la fotografía, y por ende la fotografía, se ha convertido en lo esencial para recordarnos qué es lo que vivimos. Esto nos hace pensar que en la sociedad contemporánea vamos generando interpretaciones con la ayuda de las imágenes y estas interpretaciones se suman a otras de otros contextos y así sucesivamente, por lo tanto no hay un discurso único, sino que las interpretaciones van creando narrativas alternativas haciendo que las imágenes tengan nuevas lecturas.

Si retomamos las palabras de Walter Benjamin, cuando reconoce que uno de los impulsos más fuertes de la alegoría es "la apreciación de la esencia transitoria de las cosas, junto con el interés por rescatarlas para la eternidad"⁹ entendemos pues la gran carga alegórica de uno de los medios artísticos más utilizados en el momento posmoderno y contemporáneo: la fotografía.

Creemos que el impulso de la alegoría del que habla Benjamin está tanto en las intenciones al elegir las fotografías que utilizamos de referencia para nuestra pintura como en el proceso pictórico. En las representaciones rescato instantes aparentemente banales y los materializo con una representación que perdura en el tiempo.

Para Guy Debord (1967) la culpa de la banalización es del sistema que nos globaliza: "La producción capitalista ha unificado el espacio, que ya no está limitado por sociedades exteriores. Esta unificación es, al mismo tiempo, un proceso extensivo e intensivo de banalización."¹⁰

Nosotros pretendemos utilizar el concepto de banalización desde una perspectiva costumbrista. La costumbre y la repetición, en este caso de imágenes, no trascienden porque no sorprende, se reconoce el hecho como algo obvio. En nuestra obra se ensalza este carácter costumbrista y, de hecho, todas las imágenes que escogimos de referencia hubieran acabado en el gran almacén de fotografías que es internet. En este sentido

9 BENJAMIN. W, 1928, p. 223

10 DEBORD. G, 1967, p.165

artistas como Iñigo Sesma o Sarah de Vos han sido referencias importantes, ya que en su obra, mediante el propio trazo realzan imágenes que a priori son insustanciales.

Las ideas que sustraemos de todos los autores anteriores nos acercan a lo que pretendemos con la obra, consideramos que el concepto de banalidad es un aliado, podemos analizar con real profundidad sin caer en creer que nuestra vida más allá de un acto trivial, nuestra forma de entender el mundo está implícita en nuestra costumbre y por eso creemos necesario potenciar estos instantes.

3.4 LOS ICONOS DE LA FIESTA

Donde yo soy inseparablemente esto y aquello; donde yo vivencio en mí al otro y el otro me vivencia como yo. Lo inconsciente colectivo es cualquier otra cosa antes que un sistema personal encapsulado; es objetividad amplia como el mundo y abierta al mundo. Soy el objeto de todos los sujetos, en una inversión total de mi conciencia habitual, en la que siempre soy un sujeto que tiene objetos. Allí estoy en tal medida incorporado a la más inmediata compenetración universal, que con toda facilidad olvido quién soy en realidad.(...) 'Perdido en si mismo' es una buena expresión para caracterizar este estado. Pero este sí-mismo es el mundo; o un mundo, si una conciencia pudiera verlo. Por eso hay que saber quién es uno.¹¹

La fiesta es un hecho socio cultural que está plagada de simbología, a través de esta se muestran patrones de comportamiento y formas de ver el mundo y, en particular, la vida propia. La fiesta pone en relación la cohesión social con los distintos contenido simbólicos sociales, políticos, culturales, económicos. Esto puesto en común hace posible una parte de la construcción de la identidad.

A través de procesos racionales estamos jugando con objetos que forman parte del imaginario festivo occidental juvenil, conocemos la realidad contextual de esos objetos y la deformamos para divertirnos, como en Gustavo ballant per buleries, donde a la rana de peluche y se le da otro fin, representar un baile, jugueteando con la realidad, cuestionamos los límites de los objetos redefiniendo las simbologías, dentro del propio contexto privado de la fiesta. En la obra no sólo se remite a algo, sino que en ella está propiamente aquello a lo que se remite.

11 JUNG, 1959, p. 27, 28

4. INFLUENCIAS Y REFERENTES PICTÓRICOS

En este capítulo nos centraremos en desentrañar las influencias por un lado, la fotografía nocturna con flash, siendo recurrente su uso en la imagen de referencia. Seguidamente hablaremos de los referentes pictóricos, ordenados por orden cronológico tal y como fuimos descubriendo su obra. Aún habiendo contado con muchos referentes hemos decidido escoger estos porque son los que más específicamente nos han sido útiles a la hora de abordar nuestro trabajo.

4.1 LA ESTÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA DIGITAL NOCTURNA CON FLASH

Nos interesa la luz artificial y las fotografías con flash porque nos permite ubicar nuestra representación en un contexto nocturno. Así, utilizamos este recurso como herramienta para captar el momento sin tener en cuenta los aspectos estéticos o técnicos de la fotografía, pues nos interesa más ensalzar lo doméstico del acto y del entorno. De ahí que en nuestras pinturas, aunque sí cuidamos el encuadre y la composición, antes que mitigar el efecto producido por el flash, lo potenciamos.

En este sentido, algunos cuadros de la artista Sarah de Vos como *I want U*, contienen la referencia de la estética de la fotografía con flash. De un modo similar, y sobre todo en los últimos cuadros de este trabajo, se utiliza este recurso para definir sus figuras y fondo. Tanto en *El ball del pio pio*, *I want you* o *Podries pixar ahí si vulgues*, la luz es elemento constructor, no tanto de volúmenes y formas sino de espacios evocados. La luz se convierte en un elemento indispensable en la obra, pues da importancia a zonas del cuadro que queremos que resalten. Al mismo tiempo, y paradójicamente, funciona como 'sombra' que oculta información y obliga al espectador a completar lo así fragmentado o velado, a descifrar la narración, a despertar su interés y, de algún modo, convertirlo en sujeto narrador.

Por lo tanto, la estética de la fotografía digital nocturna con flash es un buen punto de partida para contar desde la pintura y, por supuesto, desde nuestro contexto. Para finalizar, nos resulta conveniente lo que viene a decirnos Juan D. Morenilla.

El afán por desdibujar o difuminar los contornos produce un extrañamiento disfrazado de murmullo cómplice. El mensaje oculto, el enigma mencionado, trata de fijar la mirada a partir de la contemplación de la



Fig.1. Sarah de Vos
I want U, 2008
Óleo sobre lienzo
170 x 120 cm

obra. Esta incertidumbre es usada con la pretensión de cautivar nuestra atención e incrementar nuestra capacidad perceptiva, que a la vez nos paraliza en un estado aparentemente atemporal e ilusorio.¹²

4.2 JUSTIN MORTIMER

Justin Mortimer, fue el primer referente con el que iniciamos nuestro trabajo. Aunque para este proyecto nos hemos centrado más en el empleo de los colores y la materia, empezamos a fijarnos en él por los collages que realizaba y utilizaba de referencia para representarlos pictóricamente, y en como estos iban mutando en el proceso de la obra pictórica.

Los aspectos clave que han sido recurrentes en muchos de los trabajos que planteamos en este proyecto son, fundamentalmente, las capacidades que tiene Mortimer de generar oscuridad de manera selectiva para así resaltar los objetos de interés narrativo o simbólico en la representación. Esto lo intentamos transportar a *Gustavo ballant per buleries, I want you* o *El ball del pio pio*, reforzando la plasticidad de la pintura y originando luces en los objetos de mayor interés, para así generar un nuevo dinamismo significativo y visual en las obras.

La experiencia que podemos tener ante el trabajo de Mortimer, no es de indolencia (...) La experiencia es atractiva, incluso se podría decir que guarda belleza detrás de lo terrible, pero nos recuerda, sobre todo, que lo que vemos se relaciona con el mundo en el que estamos, y que no podríamos estar ante estas imágenes con la acostumbrada apatía.¹³

4.3 PERE LLOBERA

Pere Llobera es un referente muy importante en nuestro trabajo, tanto por su tratamiento pictórico como por sus planteamientos sobre la representación de temáticas o contextos similares al nuestro. De hecho, en los inicios de este trabajo creíamos necesaria una disposición hacia temas sociales candentes y no contemplábamos la posibilidad de rehacer la metodología de trabajo práctico. Sin embargo, investigando a Llobera, y sobre todo escuchándolo, descubrimos otras formas de trabajar y, sobre todo, de representar.

Yo me pregunto en qué momento se ha convencido a todo dios de que el arte tiene que ser concienciado (...) El arte no es un resuelvepro-



Fig.2. Justin Mortimer
Kraal, 2012
Óleo sobre lienzo
180 x 220 cm



Fig.3. Pere Llobera
A history of mediocrity #10, 2011
Óleo sobre lienzo
33 x 41 cm

¹² MORENILLA, 2014. p. 15

¹³ Mortimer, *el color del desastre*. (2020). Disponible en: <https://siglonuevo.mx/nota/2184>. mortimer-el-color-del-desastre

blemas, es el síntoma de una sociedad, no la medicina que la arregla (...) El síntoma va a revertir toda la enfermedad? No, la enfermedad es la enfermedad social que se resuelve políticamente y educativamente. El arte es un canal inútil, por eso los románticos eran quienes eran.¹⁴

De la obra de Pere Llobera nos resulta especialmente aleccionador su proceso artístico y su carácter directo. La serie *A history of mediocrity*, (2011) es la serie que más nos ha influenciado, sobre todo en nuestras primeras obras, *Festa 1* y *Festa 2*, donde se desprende la importancia que le damos los jóvenes a la fotografía en espacios de ocio y el deseo colectivo de querer ser. En esta serie los personajes están impersonalizados, no pueden reconocerse y se sitúan entre el plano medio y plano entero, acrecentándose el tono cómico e irónico mediante su manufactura desenfadada.

4.4 ALAIN URRUTIA

De Alain Urrutia nos interesa su manera de gestionar la fotografía en su pintura, pues, antes que pretender reproducir pictóricamente una imagen digital, su opción es la de explorar la imagen y construir una nueva perspectiva en la que el espectador cuestione su percepción y se posibilite varias interpretaciones de su obra.

Urrutia utiliza su entorno cotidiano para crear, en el empleo de un archivo fotográfico de imágenes, tanto de su propia experiencia como de los medios de representación de la memoria colectiva. Utiliza estas imágenes como inspiración para construir diálogos entre sus obras y reconstruir la realidad de las fotografías mismas.

En "El paraíso perdido de la pintura", Barro a través del trabajo de Urrutia nos habla de la fugacidad de las imágenes y las diferentes narrativas que estas van acumulando.

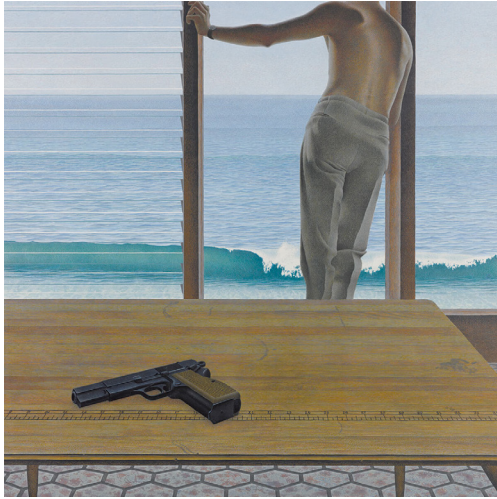
"La imposibilidad de recuperar esa imagen, su finitud y desvanecimiento, acumula significados que desarrollan su equivalente mental, que sí permanecerá, y cada vez más, en movimiento. Y aquí radica una de las claves que lleva a Alain a pintar de esa manera, cómo en el declinar de la imagen estática se produce una acumulación de información que la torna densa; la distorsión deriva en invisibilidad y la invisibilidad en esencia."¹⁵



Fig.4. Alain Urrutia
Nec Spe, Nec Metu, 2014
Óleo sobre lienzo
50 x 50 cm

¹⁴ ESNORQUEL PODCAST. #30 Llobera, Barcelona, 2016.

¹⁵ BARRO, D. El paraíso perdido de la pintura, Alain m. Urrutia. Disponible en: <https://www.alainurrutia.com/geanine-new/spanish/pintura-como-medio/>.



4.5 ALEX COLVILLE

Conocimos a este autor en las etapas finales de nuestro trabajo. Y ha sido fundamental, especialmente, por su sentido de la composición y su función clave en la construcción de narrativas.

Alex Colville es un pintor contemporáneo que en su obra crea una atmósfera de desasosiego e inquietud gracias a las posibles narrativas que genera. Lo que nos interesa especialmente de sus estrategias pictóricas es como crea la sensación de que en cualquier momento va a suceder algo, captando instantes fugaces gracias a sus selectivos encuadres y al juego con lo simbólico de los objetos.

En la obra *Pacific* la imagen nos atrae por su encuadre poco habitual. La imagen no está completa y sabemos que en la narrativa hay ciertas cosas que no se dicen. Colville nos enseña lo que hay en la escena de una forma poco común, dando valor a la existencia de ciertos objetos y momentos que a no tienen porqué tener esta importancia. Varios aspectos en la obra de Colville que se relacionan con lo anterior e interesan en nuestro trabajo es la preocupación por adentrarnos en el presente y hacerlo permanente para venerar esos instantes, para facilitar la participación del espectador en la construcción de expectativas narrativas y para que se identifique con los temas tratados

“La preocupación casi sociológica de cómo es la vida ahora, y también la preocupación de hacer un arte que sea accesible, en algún nivel, a casi todos —detesto profundamente la idea de un ‘arte para apreciadores de arte’ (Colville, 1965)

Por último, remarcar que en nuestra obra hemos tenido la misma preocupación, darle valor al instante y mostrar una parte de nuestra realidad nocturna en su máxima intensidad con un lenguaje constructivo, dando pie a generar distintas narrativas.

El momento es un tópico, y el instante tan dinámico como cualquiera de Colville. Estos niños están capturados para siempre, como la familia de Colville con su coche o sus niñas saltando al agua, en un muy ordinario gesto humano; y estos momentos son dignos de una absoluta permanencia, no porque son banales, porque son humanos¹⁶

¹⁶ HUTCHINGS, 2010

Fig.5. Alex Colville
Pacific, 1967
Acrílico sobre tabla
53 x 53 cm

5. PROCESO PICTÓRICO Y DESARROLLO DEL PROYECTO

A continuación, nos centramos en los aspectos prácticos del proyecto y en cómo se ha desarrollado. Para entender la producción total, creemos conveniente explicar y desglosar el proceso que nos ha llevado a la última serie. Por lo tanto, haremos hincapié en nuestra visión de la pintura y cuáles han sido sus intereses desde que empezó el proyecto hasta ahora. En lugar de dedicar un capítulo a cada una de las diferentes series, hemos preferido explicar el proceso que nos han llevado a ellas, entendiendo que el proyecto ha pasado por un transcurso: en primer lugar coleccionamos y escogimos fotografías, posteriormente realizamos los cuadros que han sido los antecedentes y desarrollamos la casi totalidad de las series para finalmente elaborar tanto la serie final, que supondría el grueso y fundamento del proyecto, y dar paso a otras opciones, como las que hemos llamado obras post proyecto.

5.1 INTRODUCCIÓN. EL USO DE LAS FOTOS

El comienzo del proyecto empieza con la idea de pintar collages propios con imágenes de álbumes familiares. Así, empezamos a investigar sobre los álbumes de fotografías y textos como el de Gómez Isla (2014) sobre el trabajo Territorio Archivo de Chus Domínguez. Así, encontramos muchas cuestiones que nos hicieron cambiar el rumbo de nuestro trabajo. Entre ellas, la que nos propone generar nuevas narrativas como identidades auto-construidas, aunque la que más nos interesó fue otra cuestión: la reafirmación del sentido de identidad personal y grupal.

El entramado de nuestras vidas se compone de las relaciones que hemos ido trenzando con los demás. Nuestras propias biografías se nutren de las experiencias con otros, de los encuentros previstos o imprevistos que hemos ido trazando, de los vínculos con determinadas personas que, a menudo, ni siquiera pertenecen a nuestra propia familia o a nuestro entorno más próximo.¹⁷

Revisando fotografías almacenadas en el teléfono, y mientras pintamos varias Polaroid de una familia desconocida de una foto ajena en la playa, empezamos paralelamente a pintar a partir de una fotografía sobre una situación nocturna de la estancia con la beca Promoe en Santiago de Chile, de donde surgen los cuadros *Festa 1* y *Festa 2*. En este instante nos damos cuenta de que quiero encauzar este proyecto vinculándolo a lo



Fig.6. Sara Martínez
La plutja te un olor, 2020
Óleo sobre cartón
25 x 40 cm



Fig.7. Sara Martínez
La vesprada s'ha posat trista, 2020
Óleo sobre cartón
25 x 40 cm

¹⁷ GÓMEZ, 2014, p..7



Fig.8. Sara Martínez
Festa 1, 2020
 Óleo sobre tabla
 35 x 50 cm

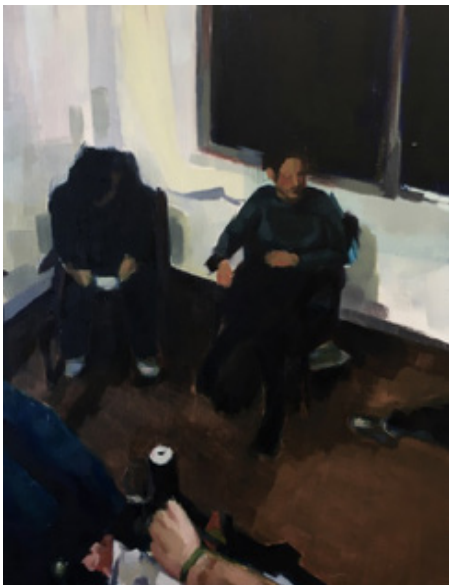


Fig.9. Sara Martínez
Festa 2, 2020
 Óleo sobre tabla
 35 x 50 cm

colectivo, con las reuniones o fiestas que permiten que las relaciones y la comunicación se genere de forma fluida y que estas opciones permitan generar narrativas en su representación en el cuadro y en su interpretación por el espectador.

Las fotografías que en un primer momento escogimos tienen características muy similares entre sí, pues son fotografías de reuniones en las que he estado presente, bien tomadas por mí o por otras personas de mi entorno en la estancia en Chile. Cuanto más evoluciona el proyecto, más fotografías ajenas seleccionamos, incluso si no forman parte de este entorno concreto que vivimos, lo importante es que puedan relacionarse con el concepto de fiesta que buscamos.

Por lo tanto, los elementos que hacen que escojamos una imagen u otra como referente para posteriormente trabajar sobre ella son, en primer lugar, las acciones que se realizan dentro del propio marco de la fotografía, que como ya hemos hablado en el marco conceptual, forman parte de una cierta cotidianidad nocturna.

Y, en segundo lugar, imágenes que nos atraen y evocan a lo pictórico, esta capacidad que apreciamos en la foto elegida que nos ayuda a configurar imaginarios diferentes a los retratados en la foto y que pueden ser configurados pictóricamente como realidades independientes.

David Barro reflexiona sobre este tema en 2014. *Antes de irse. 40 ideas sobre la pintura*.

Como si se tratase de revelar un caso, la imagen, apropiada del contexto de lo real, únicamente nos deja pistas de lo que se nos cuenta, como fisura, como indicio. No se trata de representar, si no de configurar nuevos imaginarios capaces de destilarse como realidades independientes.¹⁸

¹⁸ BARRO, D, 2013, p. 7

5.2 PROCESO

Para entender el proceso de las obras realizadas, en este epígrafe intentaremos profundizar en la serie de obras previas a las que consideramos las obras finales o más concluidas, ya que creemos son las que mejor muestran la confluencia con las reflexiones e intenciones discursivas que hemos descrito en el Marco conceptual. Estas últimas las trataremos en el siguiente capítulo.

Lecciones de como aprender a liar un porro y Maria comiendo falso franfur con ketchup son cuadros que se han trabajado simultáneamente, método que nos permite visualizar con más claridad la conveniencia de ciertas estrategias formales y discursivas. En *Lecciones de como aprender a liar un porro*, los personajes impersonalizados interactúan con el entorno y con ellos mismos, en un encuadre más cerrado que la obra *Maria comiendo falso franfur con ketchup*. Así, el encuadre que se genera en la primera de estas obras constituye un descubrimiento que supone un punto de inflexión, por lo que empezamos a darle importancia a las narrativas que se crean con planos de encuadre más cerrado.

En las siguientes obras, *Lo de quedarse sobado en una pary* y *Podries pixar ahí si vulgures*, el encuadre genera una estrategia narrativa basada en el establecimiento de relaciones entre imágenes suprimidas. Esto genera una lectura amplia polisémica y poco específica, como una historia en la que el espectador es el responsable de cerrarla. Los instantes que se plasman dejan de ser tan literales y se convierten en posibles narrativas alternativas.

(De izquierda a derecha)

Fig.10. Sara Martínez
Maria comiendo falso franfur con ketchup, 2020
Óleo sobre tabla
40 x 40 cm



Fig.11. Sara Martínez
Lecciones de como aprender a liar un porro, 2020
Óleo sobre tabla
40 x 40 cm





Fig.12. Sara Martínez
Lo de quedarse sobado en una pary, 2020
Óleo sobre tabla
50 x 60 cm



Fig.13. Sara Martínez
Podries pixar ahí si vulgueses, 2020.
Óleo sobre tabla.
50 x 60 cm

En el transcurso del proyecto y con intención de obtener más referencias, visualizamos la película *Ex* (2020) de George Markakis, que transcurre en los baños de una discoteca, un espacio que aparentemente brinda libertad absoluta y donde los personajes comparten historias provocando aceptación y verdad. De *Ex* no me interesa la noche hedonista, me interesa el aura de este tipo de espacios y cómo estos espacios nacen de la necesidad de comunicación de personajes que están al margen de la sociedad. Así, teniendo en cuenta esta referencia, me propongo en las siguientes obras, *Esto es una mentira porque en el baño de chicas nunca hay papel* y *Globetos*, un interés por el cúmulo de cosas y los espacios de ocio, cambio la paleta a una mucho menos saturada, y el tamaño del cuadro pasa a ser más grande.

Una vez asimilados estos descubrimientos, las narrativas ocultas, encuadres cerrados, escenas en suspenso que parece que vayan a detonar en algún momento, cambiamos de estrategia e intentamos priorizar la necesidad de pintar, de hacer antes que de pensar, lo impulsivo antes que lo reflexivo. Dejamos que lo descubierto y aprendido en los anteriores cuadros fluya y dirija, con cierto automatismo, lo que se pinta, concentrándonos en atender al cuerpo de la pintura y, que la práctica nos lleve a que la narrativa nazca de manera esporádica.



Fig.14. Sara Martínez
Esto es una mentira porque en el baño de chicas nunca hay papel, 2020
Óleo sobre tabla
72 x 97 cm



Fig.15. Sara Martínez
Globetos, 2020.
Óleo sobre tabla
72 x 97 cm

5.3 ÚLTIMA SERIE Y OBRAS QUE ME LLEVAN A OTRAS CUESTIONES

Concluimos pues con el desarrollo de la obra, la última serie de cuadros, la Serie 4, teniendo en cuenta que es aquí donde se ejemplifica y cohesiona el desarrollo de todas las cuestiones formales, narrativas y discursivas que nos han llevado a este punto. Estas pinturas se realizan en el verano tras haber dejado reposar el proyecto y observar cómo de manera fluida vuelve la necesidad de pintar. Retomamos el proyecto sin haber fijado conscientemente sus directrices, con cierta incertidumbre y, volviendo al formato 40 x 40 cm y pintando dos cuadros simultáneamente: *Gustavo ballant per buleries* y *I want you*.

En estas dos obras utilizamos de manera esporádica recursos pictóricos que ya tanteábamos en obras anteriores, enfatizando un punto de luz en la representación, en este caso el perro con el gorro y la rana Gustavo, decidimos incidir en el discurso narrativo de dos objetos que inherentemente contienen una simbología de festejo por lo que era necesario darles un tratamiento que fuerza el claroscuro. La composición juega un papel fundamental ya que en el siguiente cuadro, *Que dispara doble!*, hay un énfasis consciente de todos estos recursos, pues cerramos el encuadre y damos importancia a los objetos que en mi imaginario forman parte de lo festivo occidental juvenil, como ya hablamos en el punto 3.4 Los Iconos de la fiesta. Conocemos la realidad contextual de estos objetos y la deformamos para divertirnos.

Finalizando esta serie pintamos *El ball del pio pio*, obra enmarcada en la Serie 4 porque aunque el encuadre de la imagen es un plano general, a diferencia del encuadre que se establece en estos tres cuadros que es un primer plano, se sigue la misma dinámica de luz y partimos de la misma paleta que las otras tres obras. Además de que la temática del juego está más que presente.

Para terminar, concluyo con dos obras que aunque las incluimos en el proyecto y comparten el mismo tiempo de producción, creemos tantean alguna posibilidades diversas a las otras series: *Què complicat és ser Mickey* y *Ping Bang?*. Las dos obras tienen antecedentes del proyecto, tanto formales como temáticos. *Què complicat és ser Mickey* sigue con el plano cerrado y la misma paleta, pero cambia el formato totalmente hacia medidas que recuerdan a las pantallas del teléfono y, además, el personaje principal es Mickey Mouse. *Ping Bang?* nace de un proyecto multidisciplinar, realizado simultáneamente a este, sobre preocupaciones por otras cuestiones centrantradas en la creación de narrativas alternativas. Las dos obras tienen connotaciones menos lúdico-festivas y más sombrías y

desasosegantes, pero nacen de este proyecto. Así pues, con estas obras han aparecido nuevas inquietudes como una nueva oportunidad de innovación y continuación del proyecto hacia, quizá, otros horizontes. Lo que demuestra la validez de este trabajo que se entiende como una recopilación de reflexiones y estas reflexiones mutan con el paso del proceso pictórico.



Fig.16. Sara Martínez
Gustavo ballant per buleries, 2020
Óleo sobre tabla
40 x 40 cm



(De arriba a bajo)
Fig.17. Sara Martínez
I want yu, 2020
Óleo sobre tabla
40 x 40 cm



Fig.18. Sara Martínez
Que dispara doble!, 2020
Óleo sobre tabla
40 x 40 cm



(De arriba a bajo)
Fig.19. Sara Martínez
El ball del pio pio, 2020
Óleo sobre tabla
40 x 40 cm



Fig. 20. Sara Martínez
Ping Bang?, 2020
Óleo sobre tabla
50 x 50 cm



Fig.21. Sara Martínez
Què complicat és ser Mickey,
2020
Óleo sobre tabla
50 x 88 cm

6. CONCLUSIONES

Revisando los objetivos marcados de este trabajo, podemos decir que hemos cumplido las metas que al inicio nos propusimos. Terminamos redactando las observaciones y analizando los resultados del proyecto.

Ha sido un proceso difícil el de convertir la intuición en razonamiento: el que exigía este trabajo académico. Pero para ser honestos, este proceso, a parte de ser un camino difícil, ha sido provechoso. La creación artística y la práctica de la pintura se nos ha desvelado como una manera de ser, comprender y hacer, de construir una visión del mundo, de nuestro entorno y de nosotros mismos. En esta memoria se intuye lo dicho anteriormente en varias reflexiones que nos vienen a decir que el hacer es pensar, aunque este pensar no responde a una forma estructurada. Más bien se sitúa en paralelo con la intuición, la impulsividad y con procesos más complejos que dificultan definir ese pensar.

El último objetivo abordaba la búsqueda tanto de textos como de propuestas pictóricas como soporte para profundizar en nuestros intereses. Todo este proceso nos ha empujado a la reflexión constante en el intento, como hemos dicho antes, de convertir la intuición en razonamiento. Lo curioso es que, en las fases finales, en los últimos cuadros, cuando éramos más conscientes del qué y los porqués, abandonamos lo que ya habíamos empezado a saber, lo descubierto, por lo que estaba por explorar y descubrir. Y en este abandono, también se ha generado conocimiento, pues, con estas obras han aparecido nuevas inquietudes como una nueva oportunidad de innovación y continuación del proyecto hacia, quizá, otros horizontes. Este conocimiento del que hablamos se generó cuando tratábamos de convertir la intuición en razonamiento, la incertidumbre que dirigía nuestro hacer, nuestra pintura, pero también articulando este escrito, aun sabiendo que lo que aquí hemos expuesto, es, tan sólo, una de tantas posibles explicaciones.

Realizar un conjunto de obras que partieran de lo personal, del imaginario de cierta cotidianidad nocturna, en este contexto, donde reina la inseguridad del hacer por la incertidumbre de la situación ante el Covid-19 y no se tienen estos contextos de los que hablamos en el proyecto, me ha llevado, en parte, a volver a estos instantes y disfrutar del hacer recordando, como ya hemos dicho en este proyecto, como un ejercicio de memoria.

7. REFERENCIAS

- BARRO, D. (2013). *Antes de irse. 40 ideas sobre la pintura*. Galicia: Artedardo.
- BARRO, D. (2009). *El paraíso perdido de la pintura, Alain m. Urrutia*. Recuperado de <https://www.alainurrutia.com/geanine-new/spanish/pintura-como-medio/>.
- BARRO, D. (2003). *Imágenes (pictures) para una representación contemporánea*. Oporto: Mimesis.
- BENJAMIN, W. (1928). *The Origin of German Tragic Drama*. EEUU: Verso Books.
- BYUNG-CHUL HAN. (2014). *Psicopolítica*. Frankfurt: Fischer Verlag.
- DEBORD, G. (1967). *La sociedad del espectáculo*. París: Buchet/Chastel.
- DELGADO, M. (2008). *Lo común y lo colectivo. El espacio público como espacio de y para la comunicación*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=-Eq6Lr0a_7s&app=desktop
- ESPARZA, A. (2020). *Mortimer, J. El color del desastre*. Recuperado de <https://siglonuevo.mx/nota/2184.mortimer-el-color-del-desastre>
- FERNÁNDEZ. S. (Productor). (2016). *Esnorquel Podcast. #30 Llobera*. (Audio en podcast). Recuperado de <http://esnorquel.es/30pere-llobera/>
- FISHER, M. (2009). *Realismo Capitalista: ¿No hay alternativa?*. UK: Jonh Hunt Publishing.
- FREUND, G. (1974). *La fotografía como documento social*. París: Du Seuil.
- GADAMER, H. (1991). *La actualidad de lo bello. Arte, juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós.
- GALEANO, E. (1989). *El libro de los abrazos*. Uruguay: Siglo XXI Editores.
- GOFFMAN, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. EEUU: Doubleday, 1959.
- HUTCHINGS, P. (2010). *Realism, Surrealism and Celebration: The Pain-*

tings of Alex Colville in the Collection of the National Gallery of Canada.
Recuperado de <http://www.gallery.ca/bulletin/num8/hutchings1.html>

- JUNG, C.G. (2009). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.

- LINDÓN, A. y otros. (2000). *La vida cotidiana y su espacio - temporalidad*. Barcelona: El Colegio Mexiquense, A.C.

- MARGULIS, M. (2009). *Sociología de la Cultura. Conceptos y problemas*. Buenos Aires: Biblos.

- MARKAKIS. G. (Director). (2020). *Ex*. (cinta cinematográfica). Alemania.

- MORENILLA, J.D. (2014). *Representación de lo inenarrable, la imagen en la era moderna y su función en la pintura*. (Trabajo final de grado). Recuperado de <https://riunet.upv.es/handle/10251/47307#>

- NORA, P. (1988). *Nueva Historia*. Bilbao: Mensajero.

- VEBLEN, T. (1899). *Teoría de la clase ociosa*. Londres: Macmillan Publishers.

8. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig.1. Sarah de Vos. *I want U*. 2008. Óleo sobre lienzo. 170 x 120cm. Página 18

Fig.2. Justin Mortimer. *Kraal*. 2012. Óleo sobre lienzo. 180 x 220cm. Página 19

Fig.3. Pere Llobera. *A history of mediocrity #10*. 2011. Óleo sobre lienzo. 33 x 41cm. Página 19

Fig.4. Alain Urrutia. *Nec Spe, Nec Metu*. 2014. Óleo sobre lienzo. 50 x 50 cm. Página 20

Fig.5. Alex Colville. *Pacific*. 1967. Acrílico sobre tabla. 53 x 53cm. Página 21

Fig.6. Sara Martínez. *La plutja te un olor*. 2020. Óleo sobre cartón. 25 x 40cm. Página 22

Fig.7. Sara Martínez. *La vesperada s'ha posat trista*. 2020. Óleo sobre cartón. 25 x 40cm. Página 22

Fig.8. Sara Martínez. *Festa 1*. 2020. Óleo sobre tabla. 35 x 50cm. Página 23

Fig.9. Sara Martínez. *Festa 2*. 2020. Óleo sobre tabla. 35 x 50cm. Página 23

Fig.10. Sara Martínez. *Maria comiendo falso frankfur con ketchup*. 2020. Óleo sobre tabla. 40 x 40cm. Página 24

Fig.11. Sara Martínez. *Lecciones de como aprender a liar un porro*. 2020. Óleo sobre tabla. 40 x 40cm. Página 24

Fig.12. Sara Martínez. *Lo de quedarse dormido en una pary*. 2020. Óleo sobre tabla. 50 x 60cm. Página 25

Fig.13. Sara Martínez. *Podries pixar ahí si vulgues*. 2020. Óleo sobre tabla. 50 x 60cm. Página 25

Fig.14. Sara Martínez. *Esto es una mentira porque en el baño de chicas nunca hay papel*. 2020. Óleo sobre tabla. 72 x 97cm. Página 26

Fig.15. Sara Martínez. *Globetos*. 2020. Óleo sobre tabla. 72 x 97cm. Página 27

Fig.16. Sara Martínez. *Gustavo ballant per buleries*. 2020. Óleo sobre tabla. 40 x 40cm. Página 29

Fig.17. Sara Martínez. *I want yu*. 2020. Óleo sobre tabla. 40 x 40cm. Página 30

Fig.18. Sara Martínez. *Que dispara doble!*. 2020. Óleo sobre tabla. 40 x 40cm. Página 30.

Fig.19. Sara Martínez. *El ball del pio pio*. 2020. Óleo sobre tabla. 40 x 40cm. Página 31.

Fig.20. Sara Martínez. *Ping Bang?*. 2020. Óleo sobre tabla. 50 x 50cm. Página 31

Fig.21. Sara Martínez. *Què complicat és ser Mickey*. 2020. Óleo sobre tabla. 50 x 88cm. Página 32

9. ANEXO



Sara Martínez
La pluja te un olor. 2020
Óleo sobre cartón
25 x 40cm



Sara Martínez
La vesprada s'ha posat trista. 2020
Óleo sobre cartón
25 x 40cm

Sara Martínez
Festa 1. 2020
Óleo sobre tabla
35 x 50cm



Sara Martínez
Festa 1. 2020
Óleo sobre tabla
35 x 50cm



Sara Martínez
*Maria comiendo falso franfur
con ketchup.* 2020
Óleo sobre tabla
40 x 40cm



Sara Martínez
*Lecciones de como aprend-
der a liar un porro.* 2020
Óleo sobre tabla
40 x 40cm

