

**DE NOCHE  
TODOS LOS GATOS  
SON PARDOS**

Una autobiografía del caos  
Gloria Arranz Avilés



TRABAJO DE FIN DE GRADO

**DE NOCHE  
TODOS LOS GATOS  
SON PARDOS**

Una autobiografía del caos

Gloria Arranz Avilés

Tutor: Eugenio Rivas Herencia

Universidad de Málaga. Facultad de Bellas Artes

Julio de 2025



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



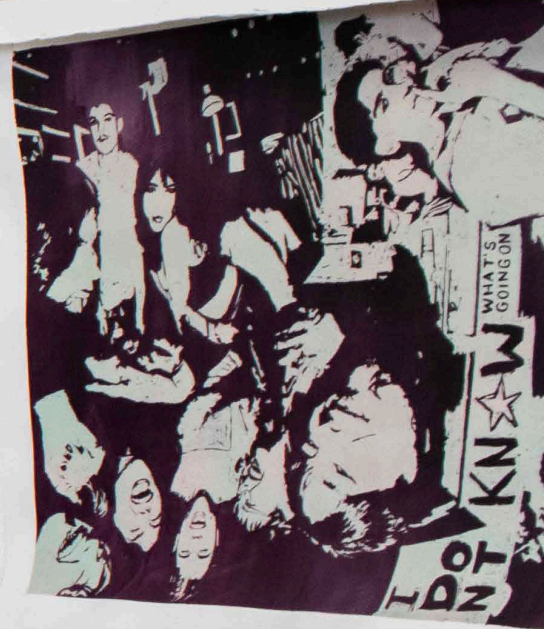
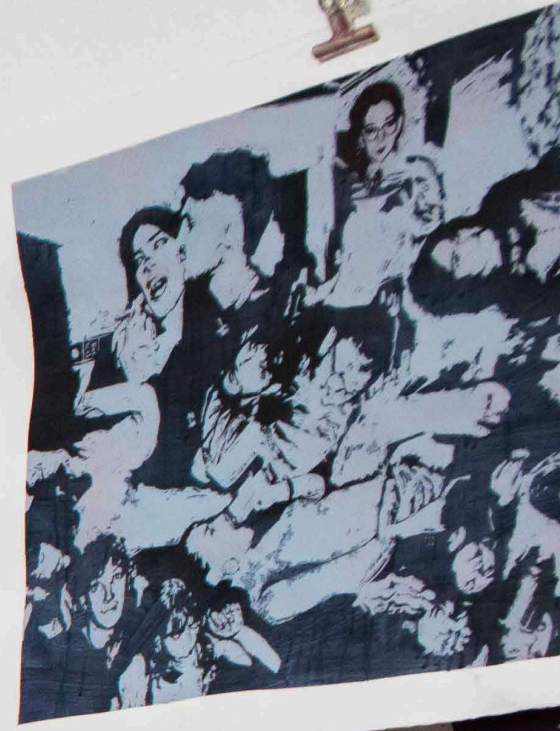
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Si no supieran nada de la muerte, los hombres, como las bestias, no tendrían fiestas. (Hersch, 1985, p. 72)

El arte es como una ventana sobre el caos: lo muestra al mismo tiempo que trata de enmarcar su deforme fluir. [...] El gran arte logra que, tras cada una de las formas que hace aparecer, veamos el ilimitado caos del ser. Cada forma in-forma que es solo eso: una forma, una construcción, un artificio. Es en este desvelar el caos cuando el arte "cuestiona todos los significados establecidos, también el sentido de la vida humana y todas las verdades tenidas por irrefutables". (Bauman, 2007, p. 14)







# Índice

1. Resumen y palabras clave	14
2. Descripción de la idea	16
3. Trabajos previos	17
4. Desarrollo teórico-plástico	19
4.1 El ocio productivo	19
4.1.2 Retrato de juventud	21
4.2 Pincelar lo gráfico	28
4.2.1 La degradación de la imagen	28
4.2.2 Cartelería y fiesta regional	34
4.2.3 Crear el caos	35
4.3 Tensar la crítica	40
4.3.1 Irrupciones	40
4.3.2 Sobreidentificación	43
4.3.3 Mirar o leer	45
4.3.4 El ocio improductivo: <i>Proyecto recreo</i>	50
5. Reflexión final	54
6. Cronograma	56
7. Presupuesto	57
8. Proyecto de exhibición	58
9. Referencias	59
10. Anexo	62

# 1. Resumen

*De noche todos los gatos son pardos: Una autobiografía del caos* es una investigación gráfico-pictórica que reflexiona sobre las formas contemporáneas de ocio y nuestro estilo de vida hiperacelerado basado en la evasión. En esta huida constante, la realidad se convierte en un simulacro y las imágenes pierden sustancia. Para mostrarlo, se utilizan fotografías de fiestas que son descompuestas y recompuestas a través del collage y técnicas de degradación visual en una búsqueda del caos compositivo. Así, se constituyen narrativas que entrelazan lo autobiográfico con la tensión entre la seducción del escapismo y la necesidad de una mirada crítica de la cultura de masas.

## Palabras clave

Fiesta, ocio, escapismo, collage, caos, degradación

# Abstract

*At Night All Cats Are Dark: An Autobiography of Chaos* is a graphic-pictorial research that reflects on contemporary forms of leisure and our hyperaccelerated lifestyle based on evasion. In this constant flight, reality becomes a simulacrum and the images lose substance. To show it, photographs of parties are used and are decomposed and recomposed through collage and visual degradation techniques in a search for compositional chaos. Thus, narratives are formed that interweave the autobiographical with the tension between the seduction of escapism and the need for a critical look at mass culture.

## Keywords

Party, leisure, escapism, collage, chaos, degradation

## 2. Descripción de la idea

*De noche todos los gatos son pardos: Una autobiografía del caos* es una investigación que reflexiona sobre la fiesta y su arraigo en la naturaleza humana. Se utiliza la fiesta nocturna como paradigma para el análisis de nuestras formas de ocio y la crítica a la evasión compulsiva, a los excesos de occidente y a la ceguera deliberada ante las consecuencias futuras, elementos que nos hacen vivir en un frágil y autodestructivo simulacro de la realidad. A raíz de esta premisa, exploro diferentes aspectos propios del ocio y el escapismo, como pueden ser su condición productiva frente a lo improductivo, su intrusión de la cotidianidad, las consecuencias de su excesividad o su valor cultural y vernáculo. Todos estos conceptos atraviesan mi obra y articulan una práctica que busca cuestionar, pero también habitar, los imaginarios colectivos de nuestra época.

Para representar estas ideas, mi proceso de trabajo parte de la acumulación y apropiación de fotografías extraídas tanto de mi archivo personal como de imágenes de la red. Con ellas, se realizan collages que son trasladados al papel a través de un lenguaje a medio camino entre lo gráfico y lo pictórico. Las imágenes se construyen persiguiendo un creciente caos compositivo, que refleja los excesos de la fiesta. Esta metodología me permite construir narrativas que combinan lo autobiográfico con una mirada crítica de la cultura de masas y las formas contemporáneas de ocio.

Para ello, tomo inspiración de los códigos propios de la serigrafía, el arte pop, la cartelería punk, el fanzine y la impresión de baja calidad para producir una degradación de las imágenes con las que trabajo. De esta forma se evidencia la idea del simulacro y se acota la investigación plástica hacia la persecución y desarrollo de un lenguaje que refleje estos registros.

### 3. Trabajos previos

A lo largo de mis estudios, el interés por el estudio de la fiesta aparece con gran rapidez en numerosos proyectos a través de diferentes técnicas y visiones. En este apartado se tratarán aquellos que supusieron el germen de este camino, pues me parece que puede ser de mayor interés para el lector comprender cómo los próximos se enhebran con los diferentes puntos de la investigación, y por ello se incluyen en el próximo apartado.

*Augurios de la ruptura de la calma* (2023) es una investigación pictórica que fue desarrollada para la asignatura *Proyectos Artísticos I*. Trataba el análisis y la representación de fotografías de fiestas de carácter autobiográfico con el fin de explorar sus posibilidades pictóricas. Esto dio lugar a la creación de pinturas de entornos oscuros y escenas de gran quietud que buscaban hacernos reflexionar sobre nuestras formas de ocio. Si bien la mayoría de estas piezas son creadas a partir de una sola imagen, en la última de ellas comienza a esbozarse la idea del collage dentro de la pintura.



Fig. 1. Gloria Arranz. Serie *Augurios de la ruptura de la calma*. 2023

Este recurso explotará en la pieza realizada para *Estrategias del Dibujo Contemporáneo*, de nombre *Augurios descompuestos* (2023). Se trata de un proyecto multidisciplinar basado en la creación de collages a partir de fotografías personales que fueron dibujadas sobre tela arpillera, formando un tapiz. Posteriormente, se llevó a cabo la lenta extracción de las hebras horizontales de la tela, quedando atrás únicamente las verticales, que muestran los restos del dibujo de forma sutil (Fig. 3). Este proceso fue documentado a través de una video-performance. Con los hilos de arpillera restantes, se crearon pulseras de macramé que fueron repartidas entre las personas representadas en el dibujo. Las imágenes de fiestas simbolizaban el escapismo, y la elección de la destrucción de la obra simbolizaba la fragilidad del mismo. La reconstrucción a través de pulseras suponía la promesa de que aquellos que la llevaran (personas jóvenes) se encargarían de restaurar y mejorar nuestra realidad una vez que la misma fuera destruida.



Fig. 2 Gloria Arranz. *Augurios descompuestos*. 2023

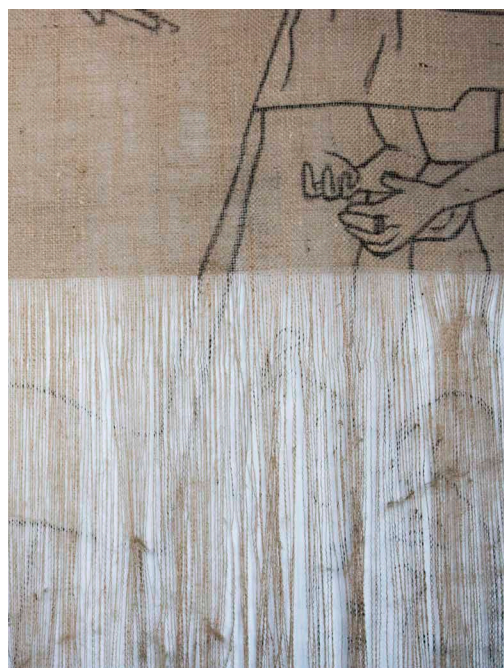


Fig 3. Detalle de *Augurios descompuestos*

## 4. Desarrollo teórico-plástico

En la presente sección se expondrán las diferentes referencias tanto conceptuales como plásticas que han permitido el desarrollo del proyecto. Ambos procesos se han dado de forma simultánea y complementaria, por lo que se abordan de forma conjunta en el orden que se considera más apropiado para su comprensión.

### 4.1 El ocio productivo

El origen de esta investigación reside en la lectura del primer capítulo de *Autoconstrucción* de Jorge Riechmann (2015). En él, hace un profundo análisis de las barreras que impiden realizar un cambio real en nuestra sociedad para hacer frente al cambio climático, las consecuencias que ello podría tener y las posibles soluciones para salvar el planeta y a nuestra sociedad. Me resultaron especialmente interesantes aquellos fragmentos en los que se evidencian las barreras estructurales y el miedo a la alteración del *status quo*:

La humanidad ha construido un mundo social de interdependencias tan compacto que cualquier fallo en algún punto del sistema pone en peligro su continuidad y su correcto funcionamiento, lo que Langdon Winner llama “apraxia”. Este mundo es demasiado frágil y se aferra a su autorreproducción indefinida, porque cualquier cambio es muy problemático y costoso. Es un mundo con una fuerte inercia estructural. [...] A las inercias estructurales se añaden las inercias mentales o psicológicas-, cuesta imaginar otras organizaciones de la sociedad y otros estilos de vida. En la perspectiva de la TPC<sup>1</sup> hay una inercia mental

---

1. Las siglas TPC se refieren a la teoría de la Transición Post-Crecimiento, que defiende la necesidad de un cambio en el sistema económico para poner el foco en el bienestar humano y la ecología.

importante: la resistencia psicológica a pasar de un mundo de abundancia a uno de escasez, basada en el supuesto de que escasez está siempre vinculada a empeoramiento de las condiciones de vida. (p. 27)

Este miedo al empeoramiento de las condiciones de vida y al cambio obliga a la permanencia de un estilo de vida que ya se ha probado obsoleto. Y a pesar de estar en conocimiento de su caducidad, la humanidad decide ignorar la promesa del próximo fin y evadirse. En *Vida líquida* (2005), Zygmunt Bauman expone cómo la sociedad actual vive por y para el presente: “Viven para sobrevivir (en la medida de lo posible) y para obtener satisfacción (tanta como puedan)” (p. 16). Un objetivo no puede darse sin el otro, pues en palabras de Bauman, necesitamos gratificación para seguir viviendo y sobrevivir para lograr más gratificación. Así, se genera un bucle infinito en el que el único tiempo significativo es el presente: el pasado ya no puede ser disfrutado, y el futuro aún no ha llegado. En una era en la que la religión ya no puede prometernos la vida eterna y proporcionarnos alivio existencial, solo viviendo en un presente perpetuo podremos aunar cien vidas en una sola. El objetivo es no parar nunca.

En *Botellón. Un conflicto posmoderno* (2004), Baigorri et al. explican cómo esta idea de presente continuo y la sobreaceleración junto al desarrollo de las nuevas tecnologías han llevado al fin de la identificación de la noche como el tiempo de descanso. “Las máquinas están listas para producir en todo momento, nuestros cerebros preparados para conectarse entre sí a todas horas, nuestros cuerpos siempre dispuestos a consumir” (p. 28). A raíz de esto, surge la necesidad de una economía de la noche tanto material como cultural. Aparece así la fiesta nocturna como la conocemos hoy en día: productiva en un sentido consumista, y profundamente hedonista.

Es otro efecto secundario de la revolución obrera: ante la aparición del tiempo de descanso, nos encontramos con el inmenso mar de posibilidades que es el ocio. Cómo ocupar este tiempo y las características del mismo fue un tema que preocupó enormemente a los sociólogos del momento, como David Riesman, Maurice

Halbwachs o Joffre Dumazedier (Baigorri A. et al., 2004). Precisamente Riesman (1965) nos advierte sobre cómo lo que se nos venía encima no era una liberación, sino la obligación de consumir compulsivamente, convirtiendo así el ocio en un espacio de producción antes que de descanso. Y aquellos individuos que osan rebelarse contra estas directrices son, en palabras de Dumazedier (1971), poco más que bestias: “Hoy el ocio funda una nueva moral de la felicidad. El que no se aprovecha o no sabe aprovecharse de su tiempo libre, no es completamente un hombre, es un hombre “subdesarrollado”, intermedio entre el hombre y la bestia de carga” (p. 14).

De esta forma, la fiesta nocturna como forma de ocio productivo se posiciona como una de las principales manifestaciones de la sociedad postindustrial. La documentación de la misma tras la democratización del medio fotográfico es otra respuesta natural, pues como explica Susan Sontag (1977) “La fotografía se ha transformado en el arte por excelencia de las sociedades opulentas, derrochadoras, inquietas” (p. 104). Sin embargo, esta práctica, a pesar de ser clave para la ostentación, también es un recordatorio de nuestra fragilidad y mortalidad: “Las fotografías declaran la inocencia, la vulnerabilidad de las vidas que se dirigen hacia su propia destrucción, y este vínculo entre la fotografía y la muerte lastra todas las fotografías de personas” (p. 105). No se puede vivir a través de imágenes, al igual que no se puede vivir a través de un escape continuo. El mero intento de ello supone un alejamiento de la realidad y un simulacro. Se profundizará en esta idea más adelante en respuesta al planteamiento de la degradación de la imagen, lo cual será un punto clave de mi trabajo.

#### 4.1.1 Retrato de juventud

La acumulación de fotografías es una de las partes clave de esta investigación. Desde hace varios años, tengo la costumbre de llevar una antigua cámara digital a todas las reuniones con amigos. Muchos de estos encuentros ocurren dentro del marco del ocio nocturno, y es el tipo de imágenes que he tomado de forma más profusa. Me interesa el registro del entorno, la energía y la emoción del momento

desde la dureza del reportaje, pero con una visión íntima y participativa. La atracción por los códigos propios de este tipo de documentación de fiestas responde a la admiración por el trabajo de artistas como Nan Goldin. Goldin es una fotógrafa estadounidense cuyo trabajo se centra en la documentación cruda del entorno contracultural al que pertenecía. En su obra más importante, *La Balada de la Dependencia Sexual*, muestra la belleza y el dolor de las realidades QUEER, la crisis del sida, las relaciones de amistad o las relaciones abusivas en los años setenta y ochenta (Poitras, 2022). El trabajo de Robert Mapplethorpe también se encuentra en esta línea. Sus trabajos más célebres incluyen retratos, a menudo desnudos, de sus amistades o celebridades de la época, o incluso imágenes de sadomasoquismo y homoerotismo completamente explícitas (Art Gallery of NSW, s.f.).



Fig. 4. Nan Goldin. *Twisting at my Birthday Party*. 1980



Fig. 5. Robert Mapplethorpe. *Larry and Bobby Kissing*. 1979

La otra cara de la moneda se puede encontrar en las fotografías realizadas por Mark Hunter, más conocido como *Cobrasnake*. Como Goldin, documenta fiestas desde una perspectiva íntima y cercana, pero decide fotografiar entornos radicalmente diferentes: en sus trabajos podemos observar a celebridades y grupos privilegiados de la cultura pop al inicio de la década de los 2000. Pocas horas después del término de cada una de las fiestas a la que asistía, subía a su página web las fotografías de la misma para que los participantes pudieran descargarlas (Abascal, 2022). Así, llegó a tener un archivo de más de medio millón de fotografías, que muestra en su primer libro, *The Cobrasnake: Y2Ks Archives* (2022). Sus trabajos son un ejemplo del hedonismo y la ostentación propios de los grupos privilegiados.

Otro ejemplo en esta línea puede ser el trabajo de Juan Francisco Casas. Su obra está conformada por dibujos realizados a bolígrafo en los que utiliza como referencia fotografías de amistades que había tomado a lo largo de los años (Galería Fernando Pradilla). Sin embargo, la mayoría de sus dibujos muestran a mujeres claramente sexualizadas, mostrando una perspectiva de la fiesta cínica y vacua.



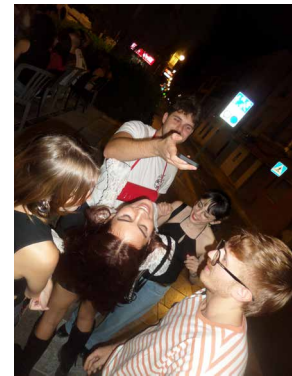
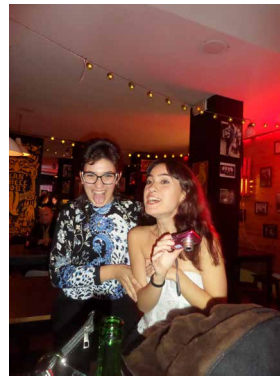
Fig. 6. Cobrasnake. *Crowd At Katy Perry's Birthday Party*. 2009



Fig. 7. Juan Francisco Casas. *Doubleromanshower#2*. 2009

En el análisis del trabajo de estos artistas se hace obvia la delgadez de la línea que separa la apología de la crítica. La diferencia entre el discurso contracultural, disruptivo y trascendente y el discurso liberal no siempre es claro, y produce grandes tensiones en los trabajos de esta índole.

Por mi parte, la toma de fotografías de estos entornos responde a una atracción hacia imágenes que muestran el placer, lo oculto y lo íntimo. A través de ellas, la fiesta nocturna se revela como una realidad paralela a la cotidianidad donde se establecen formas de ser y costumbres que no son apropiadas a la luz del día. En un inicio, esta práctica se trataba de un simple impulso sin un objetivo claro, puede que incluso de una compulsión. A lo largo del tiempo comenzó a interesarme su carácter documental. La motivación por el retrato de la juventud actual y el registro de sus formas de ocio me hizo continuar con esta tarea durante muchos años, actividad gracias a la cual auné un archivo fotográfico de más de 6.000 fotografías que se encuentra en continuo crecimiento.



Figs. 8 - 20. Algunas fotografías tomadas a lo largo de los años

Sin embargo, fue la creación de este tipo de imágenes en contraste con los desastres mostrados en los medios de comunicación y el choque entre ambas ideas lo que me hizo querer profundizar en esta temática. El conocimiento de mi propio privilegio y, al mismo tiempo, la impotencia ante la incapacidad de producir un cambio. Al principio, ante la inacción social, quise cubrir el caos ajeno a través de mi caos personal. Buscaba realizar una especie de *autobiografía del caos*.

Me propuse generar un nuevo producto a partir de la descomposición de las fotografías que había tomado. De entre todas ellas, selecciono aquellas en las que encuentro un interés narrativo o compositivo, y con ellas realizo collages digitales a través de diferentes programas de edición. De esta forma, genero escenarios que ejemplifican diferentes aspectos de la fiesta y el caos inherente a la misma. Además, convierto así a mis amistades y conocidos en personajes que representan las historias que quiero contar. Estas composiciones son trasladadas al papel, pues me parece que el desplazamiento de lo digital a lo analógico, en una era marcada por la generación masiva y rápida de imágenes, contiene un gran interés.



Figs. 21 - 24. Montajes digitales realizados con Procreate

Este fue el germen del trabajo llevado a cabo a lo largo de la asignatura *Producción y Difusión de Proyectos Artísticos*. Se trata de un primer acercamiento a la metodología que se seguirá a lo largo del resto del proyecto, si bien esta se hará más compleja, aumentando sus recursos a lo largo de la investigación. Esto se explicará en mayor profundidad en el próximo punto.



Fig. 25. Gloria Arranz. *Estoy escuchando pero no hay ningún sonido.* 2025



Fig. 26. Gloria Arranz. *Torreperdidos.* 2025



Fig. 27. Gloria Arranz. *Vértigo*. 2025



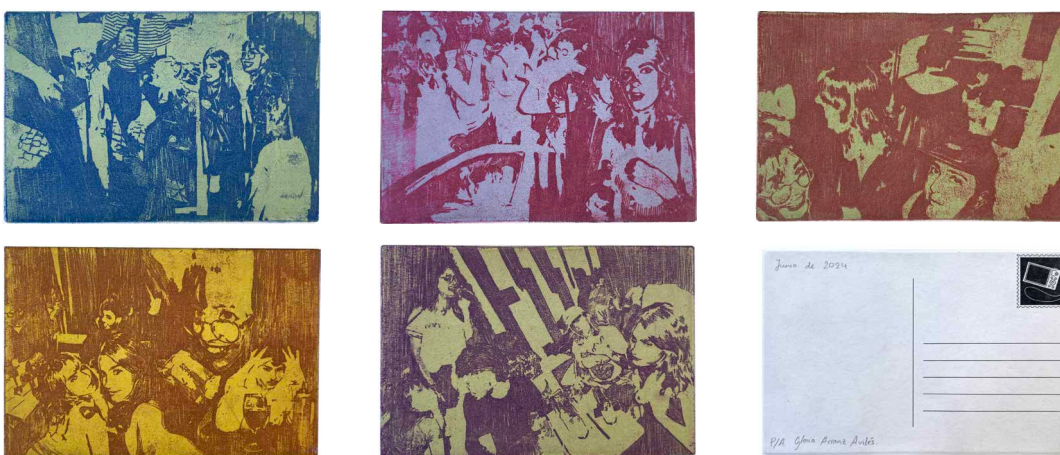
Fig. 28. Gloria Arranz. *El escape*. 2025

## 4.2 Pincelar lo gráfico

En este apartado se explorarán algunas de las referencias gráficas y pictóricas estudiadas a lo largo de la investigación, y cómo estas contribuyen tanto a desarrollar el aspecto plástico de la misma como a alimentar su discurso. Todos los aspectos de los apartados que se encuentran a continuación se desarrollaron de forma simultánea, pero veo necesario separarlos por temática para facilitar su comprensión al lector.

### 4.2.1 La degradación de la imagen

Llegados a este punto de la investigación, fue momento de investigar en mayor profundidad el motivo del uso de registros basados en el duotono. Para ello, reflexiono sobre los trabajos realizados anteriormente y recuerdo las piezas creadas para la asignatura *Grabado y Nuevas Tecnologías. No abrir hasta el dos mil cuarenta y dos* (2024) es un proyecto calcográfico en el que se emplea la técnica del barniz blando para crear una serie de postales (figs. 29 - 34). La metodología seguida es muy similar a la utilizada en este proyecto: la selección y composición de collages digitales a través de fotografías propias, con un resultado basado en el duotono. El uso de estos códigos responde a la experimentación intuitiva con programas de edición de imagen, pero no fue hasta que se profundizó en la búsqueda de su origen que se halló el mismo: nos recuerda precisamente a la serigrafía o a la impresión de baja calidad.



Figs 29 - 34. Gloria Arranz. *No abrir hasta el dos mil cuarenta y dos*. 2024

El arte pop fue un movimiento artístico internacional surgido a mediados del siglo XX. Buscaba realizar un reflejo de la cultura de masas a través del manifiesto de la saturación de información e imágenes propia de la posmodernidad. Se caracteriza por el uso de la serigrafía, el collage, el empleo de imágenes ya existentes y una reacción contra el buen gusto y la alta cultura (Museo Reina Sofía, 1992). Algunos de sus máximos exponentes fueron Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein o Eugenio Chicano en España. Sin embargo, el artista más célebre de este movimiento fue Andy Warhol, que utilizaba la serigrafía para realizar una crítica a la superficialidad de la sociedad de consumo norteamericana y el fracaso del sistema capitalista a través de la degradación de las imágenes fetichizadas propias de la publicidad. Así, creaba composiciones a través de la reproducción repetida de objetos de consumo, personajes célebres o desastres.



Fig. 35. Robert Rauschenberg. *Express*. 1963

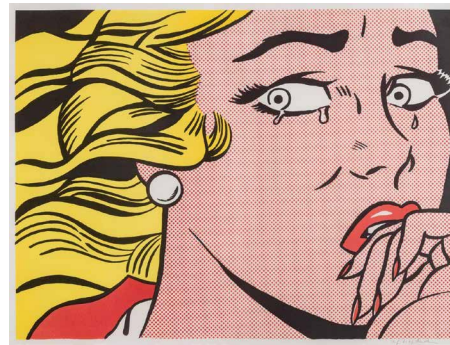


Fig. 36. Roy Lichtenstein. *Crying Girl*. 1963



Fig. 37. Eugenio Chicano. *Viridiana*. 1982



Fig. 38. Andy Warhol. *Díptico Marilyn*. 1962

Esta degradación de la imagen esconde una pobre imitación de la realidad, un simulacro de la misma. Baudrillard defiende que en el mundo actual lo real se ve suplantado por representaciones de lo real, lo que llama ‘hiperrealidad’ (1978). Para ello, referencia al cuento de Jorge Luis Borges titulado *Sobre el rigor de la ciencia* (1946), en el que el escritor narra la historia de un antiguo imperio en el que los cartógrafos crearon un mapa del mismo tamaño que el territorio, que lo cubría completamente. Baudrillard expone cómo esta imitación de lo real se ve reflejada en los parques temáticos (1978), pero también podemos aplicarlo a la televisión, las redes sociales o las imágenes en general. La invasión y sobreproducción de las imágenes, medio en el cual siempre se ha confiado como revelador de la verdad pero cuya fiabilidad se pone cada vez más en duda, perpetúan la idea del simulacro. Vivir a través de las imágenes es vivir en el mapa de Borges. Por ello, su degradación cuestiona su veracidad.

El arte pop no es la única corriente que emplea los recursos propios del deterioro de la imagen. Este registro también nos recuerda a los códigos gráficos pertenecientes al movimiento punk y la contracultura. El punk surge a mediados de los años 70 como un movimiento cultural y político reaccionario caracterizado por la expresión de opiniones disidentes, el inconformismo, un modo de vida particular, el deseo de cambio y el pensamiento “do it yourself” (Ivaylova, 2015). Fue un movimiento de gran importancia para la escena musical, pero también de gran potencia para el arte gráfico. La cartelería y carátulas de los grupos de punk rock, así como el auge del fanzine, marcaron una estética claramente inspirada en el dadaísmo y el Pop Art, con ejemplos como Jamie Reid y Raymond Pettibon o fanzines como *Sniffin’ Glue* o *Search and Destroy* entre muchos otros.



Fig. 39. Jamie Reid. Sex Pistols. *Good Save the Queen*. 1977



Fig. 40. Raymond Pettibon. *Sonic Youth*. 1990

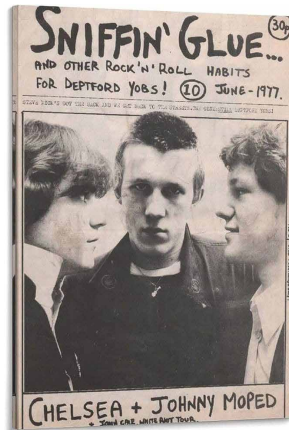


Fig. 41. Ejemplar de *Sniffin' Glue*, fanzine editado por Mark Perry en los años 70

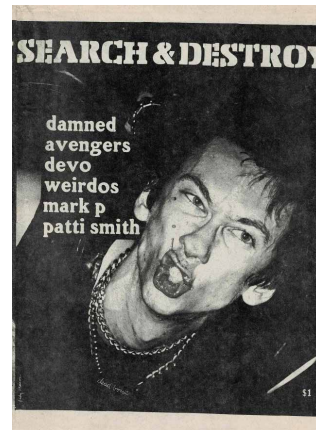


Fig. 42. Ejemplar de *Search & Destroy*, fanzine editado por V. Vale en los años 70

Debido a la precariedad de recursos propia de la contracultura, las impresiones a menudo no poseían la mejor calidad. Además, sus diseños se inspiran a menudo en los efectos de la serigrafía, degradando la imagen a través del efecto umbral: Este se basa en que todos los píxeles de una imagen se convierten en blanco o negro, sin tonos medios. Esta degradación de la imagen me resulta muy atractiva por sus asociaciones contraculturales, su sugerencia del simulacro y su valor estético, por lo que decidí implementarla como parte de los códigos con los que trabajo.

Sin embargo, esta limitación al juego duotonal (no estrictamente referido al uso único de dos colores, sino de un registro en el fondo y otro en la formación de las figuras, además de, al inicio, una textura relativamente plana de forma casi exclusiva) me obligaba a exprimir al máximo las posibilidades de las limitaciones que yo misma me había impuesto. De esta forma, los fondos comenzaron a complejizarse a través del empleo de más tonalidades, el uso de diferentes rodillos, sprays y el aprovechamiento de la textura de nuevos papeles de mayor calidad.

Por otro lado, decidí potenciar el uso de los negros: para ello, un referente fundamental fue Mamma Anderson. Se trata de una pintora sueca cuyo estilo pictórico se basa en la representación de entornos que recuerdan a lo onírico, a través de una gran variedad de texturas y materiales. Me interesa especialmente la profundidad de sus negros, que en ocasiones aplica a través de enmascarados y la superposi-

ción de capas aguadas (Jelinek, 2012). A partir del descubrimiento de piezas como *Memory Bank* (2011), implemento el enmascarado como recurso frecuente. Asimismo, decido entonar estos negros con colores similares o contrastados con respecto al fondo, creando así efectos más interesantes.



Fig. 43. Fig. Mamma Anderson. *Memory Bank*. 2011



Fig. 44. Fig. Mamma Anderson. *Dog Days*. 2011

De la misma manera, tras el visionado de algunas de sus piezas en las que los negros son mucho más duros, como *Dog Days* (2011), decido buscar otros recursos más allá de la pintura acrílica, el óleo y el spray. Descubro entonces que, al aplicar aguarrás al lápiz conté, este se derrite formando negros de gran oscuridad y profundidad. Comienzo a utilizar este recurso en muchas de mis piezas, tanto a través de su derretido como aprovechando la textura del papel. Gracias a esto, logro una mayor profundidad y variedad de recursos en las nuevas pruebas realizadas (figs. 45 - 47).

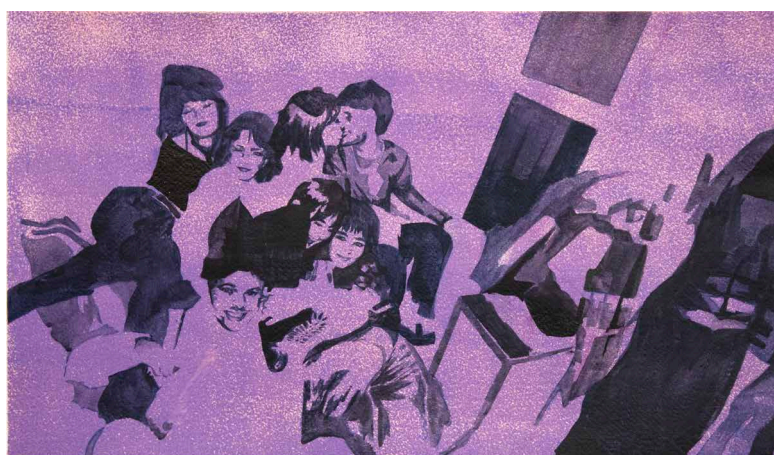


Fig. 45. Gloria Arranz. *Sin título*. 2025



Fig. 46. Gloria Arranz. *Sin título*. 2025



Fig. 47. Gloria Arranz. *Sin título*. 2025

#### 4.2.2 Cartelería y fiesta regional

A raíz de la investigación sobre los códigos propios del movimiento punk comienzo a interesarme por la cartelería a un nivel mucho más profundo. Por sus características, como son sus materiales o la exposición en la vía pública, no es un medio que en principio (su coleccionismo y su valoración como forma de arte no surgen hasta el siglo XIX) esté destinado a permanecer en el tiempo. Este valor efímero me parece muy poderoso y me interesa enormemente. “El cartel es un grito pegado en la pared” dirán Beltrán y Cruces en 1984.

El cartel siempre ha existido a través de tablillas y papiros debido a la necesidad de comunicación del ser humano. Sin embargo, se produce su revolución a raíz de la invención de la litografía, y de forma aún más extensa a partir de la revolución francesa y la revolución industrial. Es en función de esto cuando comienza a separarse del medio de la pintura y se acerca al diseño gráfico (Real, 2020). El cartel más antiguo del que se tiene noticia en España data del año 1735: se trata de un cartel tipográfico que anunciaba una corrida de toros, y hay muchos otros ejemplos similares que denotan la importancia del cartel como herramienta promocional de fiestas tradicionales y religiosas (Real, 2020).

Debido a esto, me intereso por la cartelería tradicional de mi tierra, Málaga. Así, encuentro un archivo de carteles de la feria de Málaga desde el año 1887 hasta la actualidad. En muchos de ellos encuentro un gran interés estético, y decido experimentar con ellos e incluirlos en mis collages. Al mismo tiempo, expando el archivo fotográfico que había utilizado hasta entonces e investigo sobre las imágenes que los medios de comunicación actuales muestran sobre la Feria de Málaga. Además, reviso las fotografías que yo misma he tomado a lo largo de los años en este evento. Así, en contraste con los carteles, resulta obvia la forma en la que esta fiesta se ha desvirtuado, capitalizado y vendido al servicio del turismo.

Para mostrar esto, decido realizar una serie de composiciones que aúnen trazos de todas estas imágenes: fotografías propias que ejemplifican una experiencia real,



Figs. 48 - 51. Carteles de la feria de Málaga de los años 1887, 1906, 1926 y 1934

imágenes de periódicos que muestran visiones más o menos estereotipadas y, por último, carteles que parecen acercarse a su origen y su autenticidad. De esta forma, invito al espectador a preguntarse qué fragmentos pertenecen a cada categoría, y a cuestionarse qué es lo verdaderamente vernáculo, qué costumbres son adquiridas y qué otras han sido borradas. Las piezas surgidas de esta línea de investigación son *Hielo en cubitos* (2025) y *Fiestas de verano* (2025).



Fig. 52. Cartel de la feria del año 1911



Fig. 53. Detalle de *Hielo en cubitos*

Sin embargo, tras la realización de estas piezas, me doy cuenta de que aunque la temática tradicional regional y la profundización en la apropiación cultural me resulta interesante, no es el punto central de la investigación. Se abre una línea de trabajo que, de momento, decido no continuar, si bien adopto los nuevos recursos que me ha permitido explorar.



Fig. 54. Gloria Arranz. *Hielo en cubitos*. 2025



Fig. 55. Gloria Arranz. *Fiestas de verano*. 2025

### 4.2.3 Crear el caos

El collage es un medio formal desarrollado en el campo artístico (cubismo) y que originalmente tenía como objetivo romper con los modelos normales de percepción de la realidad. A primera vista ya no se puede distinguir entre lo pintado y los objetos pegados. Los objetos y materiales son puestos en un contexto nuevo, y a través de su utilización inusual y una reinterpretación son privados de su significado original. Al mismo tiempo se transmiten a la obra artística significaciones y asociaciones “externas”. (Blisset, 2000, p. 85)

Esta cualidad reinterpretativa del collage contiene una gran potencia. A través del mismo, trato de pervertir la autenticidad de las fotografías que tomo creando espacios imaginarios y nuevas narrativas. La elección de un tipo de imágenes y su repetición da lugar a determinados significados. Sin embargo, una vez el contexto ha sido establecido, es posible seleccionar imágenes de otro tipo y hacerlas pasar como parte de ese escenario. Una fotografía de una persona en calma puede tomar características propias del caos a través de la composición y códigos correctos. Me interesa este valor de resignificación de elementos y engaño que forma parte del collage. Sin embargo, para que este mecanismo funcione la exageración del valor caótico de las composiciones es fundamental, por lo que es necesario un estudio profundo de procesos que permitan llegar a este objetivo.

Un referente que ha sido fundamental de cara a complejizar las composiciones es el fotógrafo Erwin Olaf, en específico su serie *Paradise*. En estas fotografías retrata a payasos en posturas grotescas, con cambios de escala, personajes fuera del campo de visión y un marcado uso del color (Hamiltons Gallery). Algunos de estos recursos ya fueron implementados en las piezas anteriores, pero la necesidad de la exageración de los mismos se hace cada vez más patente. Este valor del caos compositivo también puede observarse en los trabajos del pintor Curro González, que crea obras de gran movimiento y tintes irónicos a través de las cuales reflexiona sobre las condiciones de la creación artística y el papel del artista en la sociedad contemporánea (González, 2006). Asimismo, encuentro un gran interés en las

obras de David Salle, pintor contemporáneo que utiliza el pastiche para reflejar el conflicto entre la conciliación de la individualidad con la continua invasión de imágenes e ideas del exterior (Saatchi Gallery).

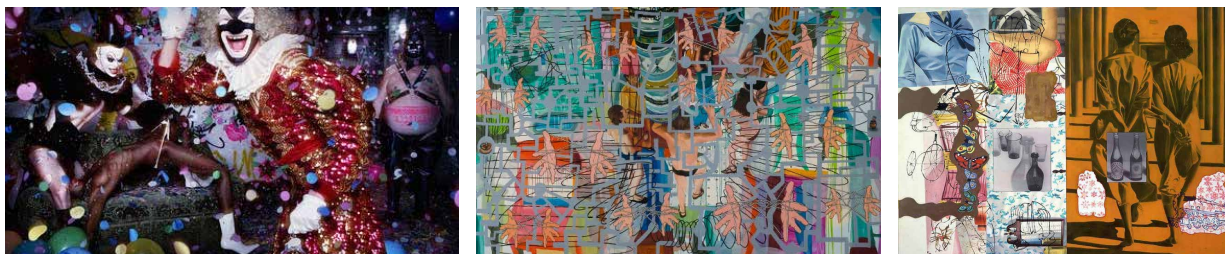


Fig. 56. Erwin Olaf. *The Club Chill Out Paradise*. 2001. Fig. 57. Curro González. *Baile Maratón*. 1999. Fig. 58. David Salle. *Old Bottles*. 1995

Por otro lado, comienzo a investigar artistas de collage para reforzar esta idea de la descontextualización, reapropiación y resignificación. Un referente de interés es Hannah Höch, artista dadaísta que trabajaba el fotomontaje, a través del cual hacía una denuncia de la sociedad machista de su época (Museo Reina Sofía). Por otro lado, me interesan enormemente los trabajos de Martha Rosler, artista norteamericana que trabaja con numerosas técnicas, entre ellas el collage. Utiliza la técnica para analizar y criticar aspectos de la sociedad actual, especialmente el papel de la mujer en ella o la relación entre la escena pública y la privada (Martha Rosler). Por último, me suscita gran interés la obra de Miguel Ángel Tornero. En su trabajo investiga sobre el papel de las imágenes y defiende la intuición, la libre asociación y el juego como el centro del proceso creativo (Galería Juan Silió, 2024).

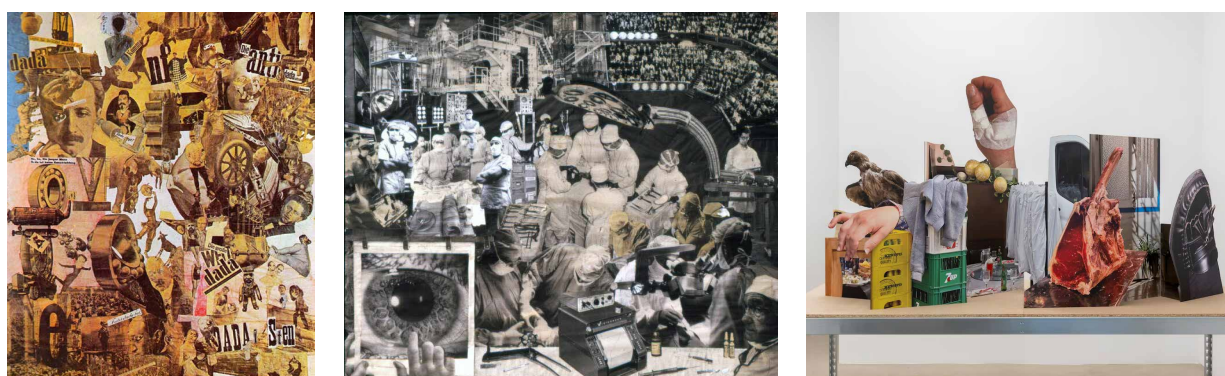


Fig. 59. Hannah Höch. *Corte con el cuchillo de cocina dadá*. 1919. Fig. 60. Martha Rosler. *Medical Surveillance*. 1967. Fig. 61. Miguel Ángel Tornero. *Ancha es Castilla*. 2024

Para radicalizar aún más este aspecto compositivo anárquico decido que la metodología seguida debe continuar con la creación de composiciones a través del girado continuo del soporte: de esta forma, dependiendo de la posición final que adquiera la pieza, unas escenas tomarán una mayor importancia para el espectador que otras, y la comprensión de aquellas que no se encuentren en su posición “correcta” requerirán de una atención continuada, fortaleciendo el carácter caótico de la composición. Esto ya puede observarse en algunas de las piezas mostradas en puntos anteriores, pero alcanza uno de sus puntos álgidos hasta el momento en las piezas *I Don't Know What's Going On*, *Don't Look at Me Like That* y *Sin título*.



Fig. 62. Gloria Arranz. *I Don't Know What's Going On*. 2025



Fig. 63. Gloria Arranz. *Don't Look at Me Like That*. 2025



Fig. 64. Gloria Arranz. *Sin título*. 2025

## 4.3 Tensar la crítica

La llegada a este punto del proyecto supone la necesidad de una reevaluación. Durante sus últimas fases, la investigación se había centrado principalmente en el desarrollo plástico y la creación impulsiva de composiciones. Mediante la búsqueda del caos buscaba exagerar aspectos de la fiesta que hicieran reflexionar al espectador sobre las formas de ocio propias de la contemporaneidad. Sin embargo, en ocasiones esta práctica comenzaba a parecer una simple apología de la fiesta.

Me pareció entonces que debía poner mayor atención en el tipo de imágenes que utilizaba. Continuar creando el caos, pero esta vez un caos con un sentido mucho más claro, un caos crítico. A lo largo de este apartado se explorarán nuevas estrategias para lograr tensar la crítica sobre diferentes aspectos del ocio contemporáneo.

### 4.3.1 Irrupciones

El mejor ejemplo de una visión negativa sobre la fiesta se da cuando esta supone una molestia de forma directa. Esto sucede cuando la misma sale de los lugares designados para ello e invade los espacios propios de la cotidianidad. Para ejemplificar esto, decido realizar la serie *Irrupción* (2025). En ella, podemos observar la conquista de

la fiesta de lugares que normalmente serían ajenos a ella, como pueden ser nuestra facultad (*Irrupción I*), el metro (*Irrupción II*) o el cuarto de baño (*Irrupción III*).

Me interesa especialmente la última de estas piezas por la doble invasión que encontramos en ella (fig. 67): por un lado, la ya mencionada incursión de la fiesta en un lugar cuyo uso principal no es el alojamiento de ellas; por el otro, el allanamiento que realiza el espectador en un entorno íntimo como es el cuarto de baño femenino. Todas las personas que aparecen en la composición son mujeres, y algunas de ellas se encuentran en un momento desfavorable: vomitando. Esta imagen desagradable casi escondida entre el caos compositivo ejemplifica las consecuencias del ocio capitalista y la evasión, así como potencia el papel de voyeur que oblige a tomar al espectador.

Asimismo, cuestiono su participación dentro de la escena. ¿Quién es el espectador? ¿Se trata de una de las amigas de las protagonistas de la pieza, ya que una de ellas mira a cámara con una sonrisa? ¿Es otra chica que entra al baño para usarlo con normalidad y se encuentra con esta escena? ¿O una tercera persona que no debería estar ahí y está verdaderamente invadiendo el espacio? Podemos preguntarnos lo mismo sobre las otras piezas. En *Irrupción II*, ¿el espectador es un participante de la fiesta o uno de los viajeros que observa el espectáculo con curiosidad o incluso hastío? En *Irrupción I*, ¿quien mira es un estudiante al que el ruido ha molestado en su trabajo, o cruzaba el patio para por fin volver a casa, o mira alrededor mientras tiene una cerveza en la mano? Me interesa cómo estas piezas cuestionan el papel del espectador en la escena y su participación en la fiesta que reflejan. Descubro que estas narrativas contienen una gran potencia, que decido continuar explorando en otras piezas.



Fig. 65. Gloria Arranz. *Irrupción I*. 2025



Fig. 66. Gloria Arranz. *Irrupción II*. 2025



Fig. 67. Gloria Arranz. *Irrupción III*. 2025



Fig. 68. Detalle de *Irrupción III*

### 4.3.2 Sobreidentificación



Fig. 69. Martin Creed. *Work No. 503*, 2006

Como resultado del desarrollo de las obras expuestas en el apartado anterior, en especial a través de *Irrupción III*, reflexiono sobre las ideas de invasión de la intimidad, los tabúes y el asco. La imagen del vómito para ejemplificar lo repugnante ya había sido explorada en trabajos como el video de Martin Creed *Work No. 503* (2006). A raíz de esto, decido poner el foco en la exageración de los productos negativos de la fiesta, buscando producir una reacción negativa en el espectador. En *Manual de guerrilla de la comunicación* (2000), Lusset explora diferentes métodos para producir efectos subversivos mediante la intervención en el sistema de comunicación. De entre todos los que propone, me interesa especialmente la idea de la sobreidentificación:

La sobreidentificación significa expresar públicamente aquellos aspectos de lo habitual que, por lo general, son conocidos pero al mismo tiempo siguen siendo tabú. La sobreidentificación se toma en serio la lógica de los modos de pensar, de los valores y de las normas dominantes y lo hace con todas sus consecuencias e implicaciones justamente allí donde éstas no se expresan (no se pueden expresar) o donde se las quiere pasar por alto. (p. 46)

Me doy cuenta de que una actitud crítica hacia el abuso del ocio productivo debe mostrar también sus tabúes y su suciedad: no sólo el vómito, sino también la pérdida de conciencia, el abuso de sustancias o incluso la depredación sexual. No obstante, me parece interesante “esconder” estas imágenes entre el caos compositivo, y que solo puedan ser descubiertas a través de una mirada atenta. A raíz de esta idea, desarrollo la pieza *Dulces sueños*.



Fig. 70. Gloria Arranz. *Dulces sueños*. 2025

### 4.3.3 Mirar o leer

Aunque ya se había intuido anteriormente el uso de texto en mis piezas, decido que es un elemento cuya utilización no puede ser azarosa, ya que contiene una potente carga comunicativa. Me interesa impulsar su uso para marcar de forma más profunda la inspiración en el fanzine y la cartelería; sin embargo, considero un reto su utilización en una pieza artística de forma consecuente.

Para ello, realizo un estudio sobre diferentes perspectivas de su uso. Artistas como Rirkrit Tiravanija, cuyas obras tienen un marcado enfoque hacia lo colaborativo, realizó en 2019 la instalación *Tomorrow is the Question*, en la que invita al espectador a jugar al ping pong en una mesa en la que puede leerse el título (Stedelijk Museum). Esta llamada a la conciencia mediante el juego me resulta muy interesante. En este sentido el lenguaje puede tomar un papel aún más radical, como es en el caso de los trabajos de Barbara Kruger. La artista ganó fama en el mundo del diseño gráfico a través de la edición de fotografías encontradas a las que añadía frases provocativas y críticas hacia el sistema (MoMA). Por otro lado, cabe destacar la obra *PAIN* (2000-2011) de Mladen Stilinović, en la que reflexiona sobre la capacidad del lenguaje de infligir dolor sustituyendo todas las definiciones de un diccionario por la palabra “dolor” (Stilinović). Por último, María Melgar, en su proyecto *A veces no hacer nada...* (2024), dibuja texto como empleo del tiempo no productivo. La idea de la rebelión contra la productividad a través de lo inútil me parece de gran importancia, y supone un frente de interés con respecto al ocio productivo del que se ha hablado anteriormente.



Fig. 71. Rirkrit Tiravanija. *Tomorrow is the Question*. 2019



Fig. 72. Barbara Kruger. *I Shop Therefore I Am*. 1990

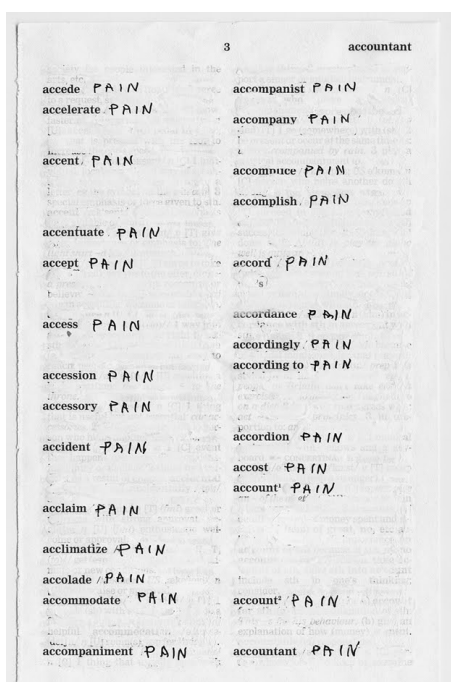


Fig. 73. Mladen Stilinović. *PAIN*. 2000-2011

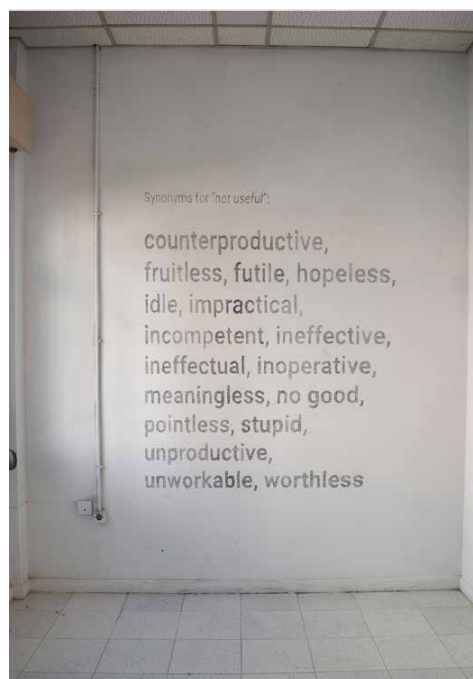


Fig. 74. María Melgar. *Not useful*. 2024

De forma paralela, realizo la lectura de *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte* (1973) de Michel Foucault. En este texto, el filósofo francés expone cómo las palabras han conservado su adhesión al dibujo, en tanto que son “palabras que dibujan palabras” (p. 35), figuras gráficas a las que aportamos un significado, pero ante todo figuras. Al mismo tiempo, el dibujo tiene la propiedad de prolongar el texto, no sólo de ilustrar o completarlo. Me parece fundamental la introducción del texto como elemento compositivo y no sólo como significante.

Sin embargo, la elección del tono y la temática del texto a introducir no es sencilla: siempre y cuando sea legible, el texto sigue conteniendo una significación y debe ser adoptada a conciencia. En piezas anteriores había tratado de introducir palabras como punto discordante para hacer reflexionar al espectador sobre la veracidad de la alegría de las imágenes (Fig. 75) o como exageración e ironía, para lo cual realicé bocetos que finalmente no fueron llevados a cabo (Fig. 76). No obstante, el siguiente fragmento, en el que Foucault habla sobre los caligramas, me hizo cambiar el foco:



Fig. 75. Detalle de *I Don't Know What's Going On*



Fig. 76. Gloria Arranz. *Sin título*. 2025. Collage digital

Para que el texto se dibuje y todos sus signos yuxtapuestos formen una paloma, una flor o un aguacero, es preciso que la mirada se mantenga por encima de cualquier desciframiento posible; es preciso que las letras sean todavía puntos, las frases líneas, los párrafos superficies o masas: alas, tallos o pétalos; es preciso que el texto no diga nada a ese sujeto que mira, y que es mirón y no lector. Desde el momento que se pone a leer, en efecto, la forma se disipa; en torno a la palabra reconocida, a la frase comprendida, los otros grafismos se desvanecen, llevándose consigo la plenitud visible de la forma dejando tan sólo el desarrollo lineal, sucesivo, del sentido. (p. 37)

Si la percepción humana no es capaz de mirar y leer al mismo tiempo, me parece más interesante que aquello que sea leído marque un choque con respecto a lo que es mirado. Recuerdo que el proyecto surge precisamente como una contraposición al desastre a través de la fiesta. Sin embargo, si he de introducir el factor de la catástrofe, se presenta la necesidad de elegir el tipo de problemas narrados, lo cual no me resulta sencillo. No creo estar en la posición de hablar de problemáticas como las guerras desde el privilegio de no vivirlas, ni de hablar de cambio climático o conflictos locales como puede ser la crisis de la vivienda sin realizar una investigación mucho más exhaustiva sobre el tema. Si bien son

objetivos que puedo perseguir de cara a la continuación de esta investigación, me parece un giro demasiado brusco para la etapa final del proyecto.

Reflexiono entonces sobre aquello que permite la posibilidad de celebrar y el por qué celebramos. Lo hacemos ante todo porque estamos vivos y, según Jeanne Hersch, porque sabemos que vamos a morir. Necesitamos celebrar para arrebatarnos instantes al tiempo: el no hacer fiestas nos convertiría en bestias desconocedoras de su destino. Me parece interesante profundizar sobre la idea de la fiesta en contraposición con la muerte. La mayoría de las fotografías que utilizo, al ser propias, retratan a un sector de la población joven. Me pregunto entonces cuál es la causa de muerte más común entre los jóvenes españoles: una rápida búsqueda me informa de que se trata del suicidio y los traumatismos producidos en los accidentes de tráfico (Instituto Nacional de Estadística). Decido entonces que el choque en esta nueva pieza se hallará en el contraste entre la diversión de las imágenes frente a las palabras que anuncian la muerte de sus protagonistas. Para ello, utilizo un texto de la Organización Mundial de la Salud en el que se exponen las principales causas de muerte en jóvenes. Resuelvo además que este texto, al mezclarse con la imagen, no será completamente legible: como expone Foucault, la palabra es forma y dibujo, y como tal es mutable. El esfuerzo en su lectura o la decisión de ignorarlo corresponde al espectador: lo pongo en la tesitura de dejarse llevar por la fiesta y la forma, o conocer más sobre lo escrito a pesar de su dificultad. Y aun así, inspirada por la serie *Disaster* de Warhol, decido introducir pequeñas pistas y elementos en relación con estas causas de muerte entre el caos compositivo. La pieza resultante de estas reflexiones es *Motorizados*.

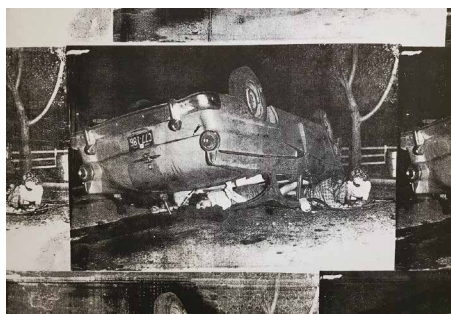


Fig. 77. Andy Warhol. Detalle de *White Disaster*. 1963



Fig. 78. Detalle de *Motorizados*

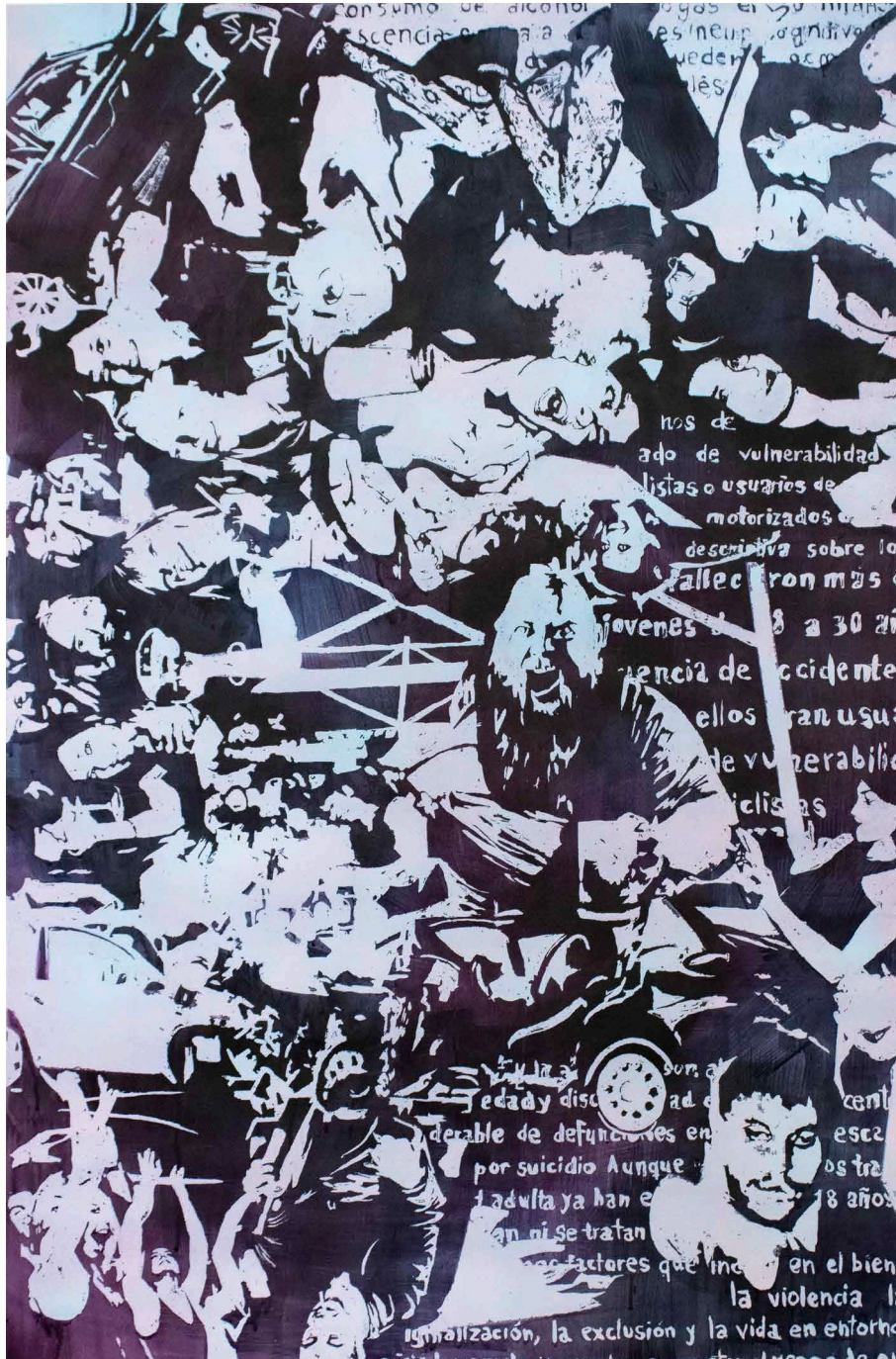


Fig. 79. Gloria Arranz. *Motorizados*. 2025

### 4.3.3 El ocio improductivo: *Proyecto Recreo*

Durante los últimos meses, de forma paralela a esta investigación, he tenido el placer de ser artista residente en el proyecto *Observatorio-Palomar* junto con mi compañera Lidia Castro. Esta iniciativa nace gracias a La Casa Amarilla como un intento de revalorización de la Historia del conjunto arquitectónico que hoy recoge la sede del Ateneo de Málaga y el Colegio CEIP Prácticas nº 1 (Sotorrío, 2024).

Este edificio, del que se tiene constancia desde el año 1490 por su consagración a San Sebastián por parte de los Reyes Católicos, ha recogido la Escuela de Latinitud y Retórica impartida por los jesuitas, La Escuela de Arte Naval, Escuela Normal de Magisterio o Escuela de Bellas Artes entre muchos otros usos a lo largo de los siglos. De hecho, el padre de Picasso solía dar clase de dibujo en sus aulas, y es aquí donde presumiblemente el célebre pintor comenzaría su enseñanza artística. En la actualidad, recoge la actividad de un colegio público que es además Comunidad de Aprendizaje, debido al reto y al mismo tiempo a la increíble oportunidad que supone la enorme multiculturalidad de su estudiantado. Debido a esta increíble labor, se presenta para los artistas el objetivo de dar a conocer al público general y al Ayuntamiento el trabajo del centro, ya que debido a su pequeño tamaño y a su reducido número de estudiantes, se ha amenazado con su cierre en más de una ocasión (CEIP Prácticas nº 1).

Desde la residencia se plantea, además del desarrollo libre de la obra personal de cada artista, la colaboración con el profesorado, estudiantes y actividades del centro. Así, los niños estudian en clase el trabajo de los artistas residentes como estudiarían a Goya o Velázquez, pero con la enorme oportunidad que supone la comunicación directa con ellos. De esta forma, hemos disfrutado de la bonita experiencia de ser entrevistadas por niños de edades entre los tres y los once años.

Desde el principio, Lidia y yo decidimos enfocar los proyectos que llevaríamos a cabo en el Palomar hacia lo colaborativo y lo educativo, con un enfoque claro en la interacción con los niños. En uno de ellos, con el objetivo de *Volver a llenar de palo-*

*mas el palomar*, esculpimos un gran número de palomas construidas con una masa similar a la del pan, que fueron intervenidas por los niños en una serie de talleres. Sin embargo, me parece de interés extenderme sobre el *Proyecto Recreo*, ya que surge gracias a esta investigación y contribuye a ampliarla.



Fig. 80. El estudio Observatorio-Palomar

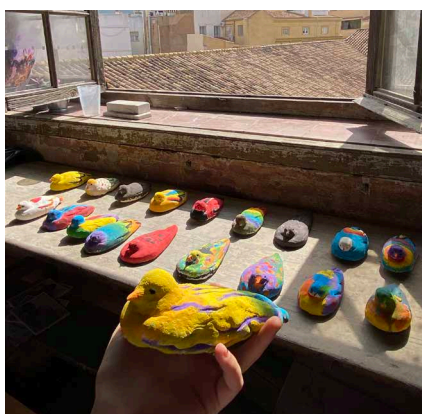


Fig. 81. Proceso de *Volver a llenar de palomas el Palomar*

La observación de las formas en las que los niños se divierten y utilizan su descanso me hizo reflexionar sobre algunos de los puntos que comentan Baigorri et al. (2004) ya mencionados anteriormente. El ocio no solo es una forma más de productividad y un sector fundamental de la economía, sino que funda una nueva moral de la felicidad, pues rechazamos a aquellos que no aprovechan su tiempo libre (Dumazedier, 1971). Sin embargo, el juego de los niños, especialmente el de los más pequeños y, por tanto, los menos afectados por las estructuras sociales, no tiene ninguna pretensión productiva, económica ni moral: es el juego por el juego, la forma de ocio más pura. En un centro educativo, el punto álgido de ello podemos encontrarlo en el recreo: el recreo es la fiesta de los niños.

Si bien desde enfoques ligeramente diferentes, la metodología que Lidia y yo seguimos en nuestro trabajo es muy similar: partimos de la toma fotográfica autobiográfica de espacios de ocio que trasladamos a otras disciplinas. Sin embargo, nos parecía que ser las fotografías de los momentos de diversión de los niños iba a suponer un intrusismo y una alteración de la autenticidad de las imágenes, ya

que afectaríamos de forma inevitable el desarrollo de la acción debido a nuestra presencia. Decidimos comprar una cámara digital y dársela a los niños junto con la directriz de pasarlo bien y fotografiar lo que quisieran dentro del centro. Además, se les explicó previamente que con las fotografías que tomaran desarrollaríamos obras gráficas y pictóricas, y que su participación en el proceso hacía la autoría de las piezas tan suya como nuestra.

Tras varias semanas en las que la cámara pasó por todas las clases del colegio gracias a la mediación de las profesoras, nos encontramos ante un archivo de casi 700 fotografías y el agradecimiento de las docentes por lo bien que lo habían pasado los niños con la actividad. Con este material, desarrollé la obra *Recreo* (2025), que pasará a formar parte de la colección del colegio.



Figs. 82 - 90. Fotografías tomadas por los niños del CEIP Prácticas nº1. 2025



Fig. 91. Gloria Arranz y los niños del CEIP Prácticas nº1. *Recreo*. 2025

La realización de esta pieza pone en relieve la necesidad de la persecución de un tipo de ocio no productivo para hacer frente a los requisitos capitalistas y consumistas propios de la posmodernidad. La creencia de que esto supone un ideal irrealizable solo lleva al conformismo y la complacencia: como nos advierte Layla Martínez en *Utopía no es una isla* (2020) “Si solo imaginamos un futuro peor, el presente nos parecerá admisible y no lucharemos para cambiar las cosas” (p. 12).

## 5. Reflexión final

Este proyecto encarna una deriva por los márgenes de la noche. Allí, entre sombra y sombra, entre la risa y el exceso, encontramos preguntas y respuestas sobre nuestra cultura y nuestra naturaleza. La exploración del escapismo ha sido una temática que me ha acompañado muy de cerca a lo largo de mis estudios; desde el conocimiento de su inevitabilidad, pero también desde el cuestionamiento de sus usos. La fiesta nocturna se plantea como un síntoma inequívoco de la posmodernidad y su hiperaceleración como un intento de vivir más, de hacer más, de ser más.

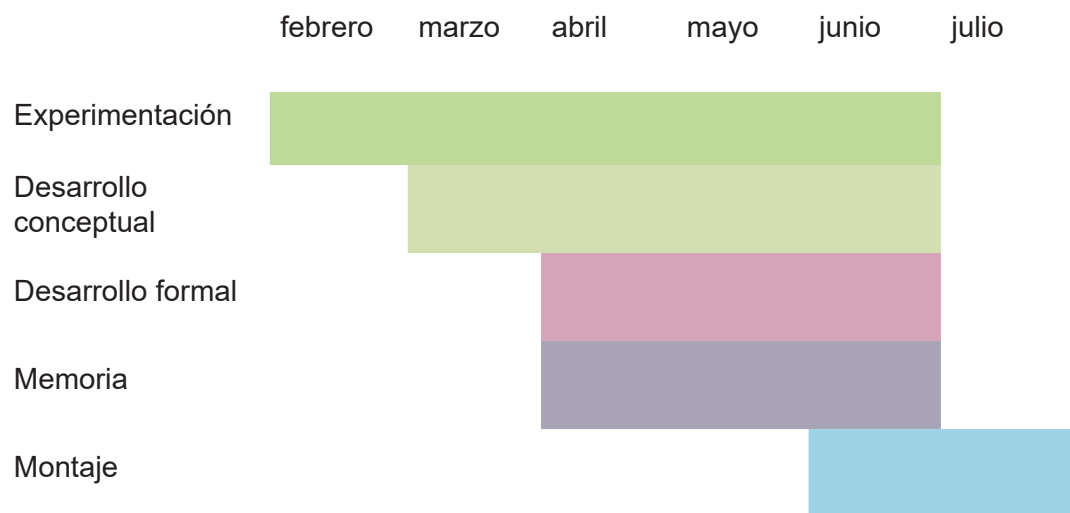
El carácter autobiográfico del proyecto me ha permitido navegar en carne propia este caos. Un caos que se evidencia a través de la confusión visual, el entrelazado de las formas, la elección de sus imágenes. En aquel lugar en el que se confunde el inicio y el final de cada plano, el enredo y el desconcierto afloran. La exploración del collage y la degradación visual me han permitido la constitución de un lenguaje en el que el caos está cada vez más presente.

El afianzamiento de este carácter caótico, así como la profundización en el amplio campo semántico que se abre con el ocio, son los objetivos que marco de cara a la continuación de esta investigación. A lo largo de la misma, se han hallado numerosas puertas que piden ser abiertas y recorridas en un futuro próximo. La fiesta tradicional regional es una temática que se ha explorado brevemente, pero su reivindicación, en una era marcada por la pérdida de la identidad local, es de máxima necesidad. Por otro lado, me resulta de gran interés la concepción de la fiesta como espacio de potencial revolucionario y de creación de nuevos relatos, idea inspirada por la iniciativa *Free Party Is Not a Crime* (Gandia). Además, me parece de interés explorar en mayor profundidad las posibilidades del uso de texto en contraposición

con la imagen. Por último, identifico la radicalización de la condición de collage a través de la fractura y recomposición del propio papel como la posibilidad de apertura de un nuevo campo de investigación plástica. Todos estos puntos me impulsan a considerar el término de este proyecto no como un cierre, sino como un punto y aparte antes del comienzo de una nueva aventura.

Para terminar, me gustaría señalar que, si bien pretendo aportar una mirada crítica sobre el ocio y la aceleración, me reconozco como parte del problema. Si no lo fuera, no habría podido nutrir este proyecto con un archivo fotográfico personal de fiestas. Por ello, la tensión entre la apología y la crítica ha estado siempre presente a lo largo de investigación. La misma se manifiesta como una señalización y una toma de conciencia. Las posibles soluciones al dilema del ocio productivo aún deben ser exploradas. Hoy por hoy, tras el término de estos duros meses de trabajo, es momento de celebrar y salir de fiesta.

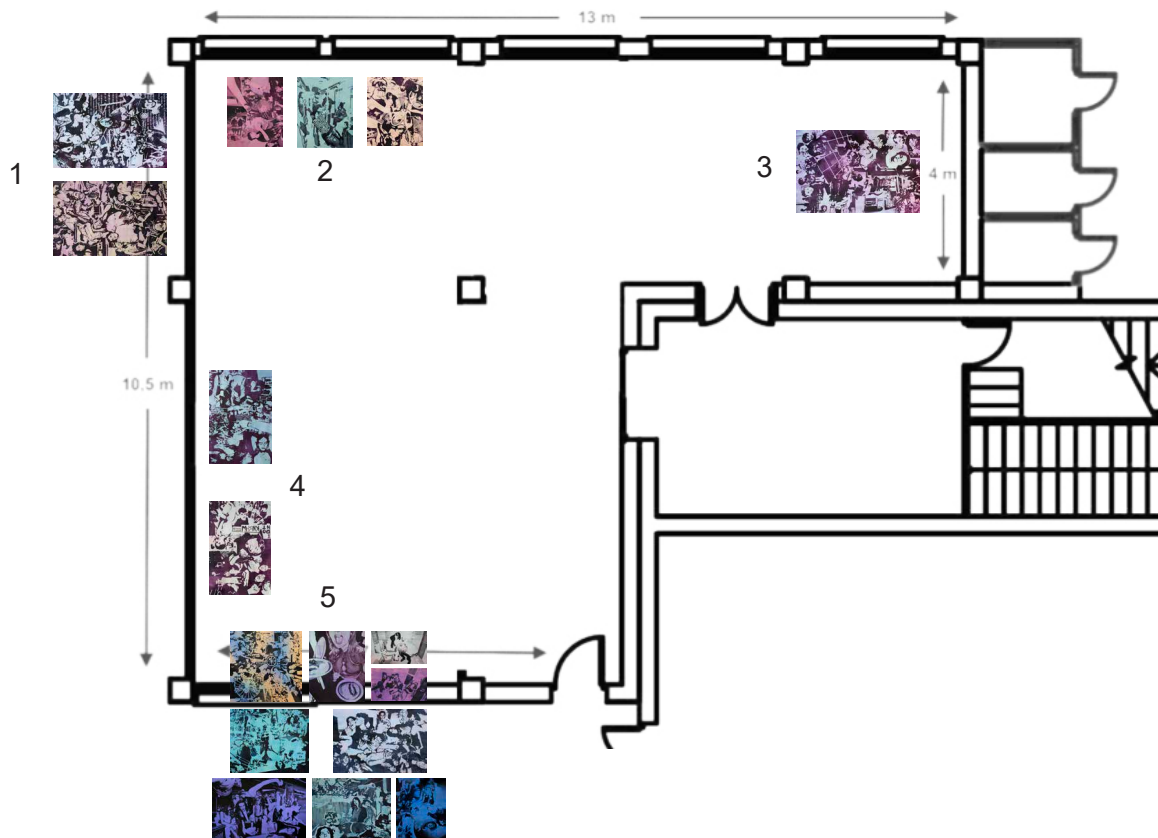
## 6. Cronograma



## 7. Presupuesto

Rodillos	23,70 €
Pintura acrílica	93,6 €
Papel	236,6 €
Pinceles	30€
Líquido de enmascarar	46,50 €
Cinta de carrocerero	13,90 €
Spray acrílico	47,95 €
Lápices acuarelables	8,59 €
Tableros MDF	28 €
Tableros de contrachapado	20 €
Plástico cubretodo	3,95 €
Barra conté	1,90 €
Óleos	24 €
Aguarrás	3 €
Cámara digital	30 €
<hr/>	
<b>TOTAL:</b>	<b>611,69 €</b>

## 8. Proyecto de exhibición



1. *Dulces sueños y Motorizados.*

2. *Serie Irrupciones.*

3. *Recreo.*

4. *I Don't Know What's Going On y Don't Look at Me Like That.*

5. *Composición de pruebas.*

## 9. Referencias

- Abascal, L. (2022). *The Cobrasnake On The Chaos And Hedonism Of The Indie Sleaze Era*. <https://www.dazeddigital.com/fashion/article/56193/1/the-cobrasnake-indie-sleaze-2000s-mark-hunter-photo-book-sky-ferreira-lady-gaga>
- Art Gallery of NSW. (s.f) *Robert Mapplethorpe*. <https://www.artgallery.nsw.gov.au/artboards/robert-mapplethorpe/political-legacy/item/hu4unz/>
- Baigorri, A., Fernández, R. y GIESyT. (2004). *Botellón. Un conflicto posmoderno*. Icaria editorial.
- Baudrillard, J.. (1978). *Cultura y Simulacro*. Kairós.
- Bauman, Z. (2007). *Arte líquido*. Sequitur.
- Bauman, Z. (2005). *Vida líquida*. Paidós.
- Blisset, L. (2000). *Manual de guerrilla de la comunicación*. Virus editorial.
- Borges, J. (1992). *Obras completas 1941-1960*. Círculo de Lectores.
- CEIP Prácticas nº 1. (s.f.) *Un cole con mucha historia*. <https://www.ceippracticasn1.org/un-cole-con-mucha-historia/>
- Costa, G. (2005). *Nan Goldin*. Phaidon.
- Dumazedier, J. et al. (1971). *Realidades del ocio e ideologías en VV.AA., Ocio y sociedad de clases*, pp. 9-45.
- Galería Fernando Padilla. (s.f). *JUAN FRANCISCO CASAS. #laterrazadejuanfri*. <https://www.galeriafernandopradilla.com/exposition/juan-francisco-casas-late-rrazadejuanfri/5733/?sor-t=az&a=juan-francisco-casas>
- Galería Juan Silió. (2024). *MIGUEL ÁNGEL TORNERO «Las cosas (bodegón fa-laz)»*. <https://juansilio.com/exposiciones/madrid-miguel-angel-tornero/>
- Gandia Soriano, Q. (2023). *Free Party Is Not a Crime*. Autoedición.
- González, C. (2006) *Desde Babel. Conversaciones con Kevin Power*. Caja San Fernando.

- Hamiltons Gallery. (s.f). *Erwin Olaf. Paradise*. <https://www.hamiltonsgallery.com/artists/28-erwin-olaf/series/paradise/>
- HarpoMag. (s.f). *Nan Goldin y la fotografía para sobrevivir*. <https://harpomagazine.com/nan-goldin/>
- Hersch, J. (2008). *El nacimiento de Eva*. Acantilado.
- Instituto Nacional de Estadística. (s.f). <https://www.ine.es/jaxiT3/Tabla.htm?t=7947>
- Ivaylova, V. (2015). *El punk como resistencia: el arte, el estilo de vida y la acción política del movimiento como camino para crear un nuevo mundo*. Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.
- Jelinek, E. (2012). *Mamma Andersson: Dog Days*. Kerber Verlag.
- Rosler, M. (s.f.) <https://www.martharosler.net/>
- Martínez, L. (2020). *Utopía no es una isla*. Episkaia.
- Melgar Becerra, M. (2024). *A veces no hacer nada....* <https://hdl.handle.net/10630/32383>
- MoMA. (s.f). *Barbara Kruger. I Shop Therefore I Am*. <https://www.moma.org/collection/works/64897>
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (1992). *Arte pop*. <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/arte-pop>
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2004). *Hannah Höch*. <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/hannah-hoch>
- Organización Mundial de la Salud. (2024). *La salud de los adolescentes y los adultos jóvenes*. <https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/adolescents-health-risks-and-solutions#:~:text=Las%20principales%20causas%20de%20defunci%C3%B3n,dolencias%20ligadas%20a%20la%20maternidad>.
- Poitras, L. (2022). *Toda la belleza y el dolor*. [Película]. Participant Media; Praxis Films.
- Real García, N. (2020). *Criterios de buen diseño aplicados a los carteles de fiestas turísticas y tradicionales*. Universidad de la Laguna.
- Riechmann, J. (2015). *Autoconstrucción*. Catarata.
- Riesman, D. (1965). *Abundancia, ¿para qué?*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Ruis Gatell, R. (2013). *Jeanne Hersch y la fiesta como obra de arte*. Lectora.

Saatchi Gallery (s.f.) *David Salle*. [https://www.saatchigallery.com/artist/david\\_salle](https://www.saatchigallery.com/artist/david_salle)

Sontag, S. (1977). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.

Sotorrío, R. (2024). *Una artista en el cole: el nuevo proyecto de La Casa Amarilla*. <https://www.diariosur.es/culturas/nuevo-proyecto-casa-amarilla-malaga-20240927205054-nt.html>

Stedelik Museum. (s.f). *Tomorrow is the question*. <https://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/80380>

Stilinović, M. (s.f). *PAIN*. <https://mladenstilinovic.com/works/625-2/>

## 10. Anexo



Gloria Arranz

2025

*Irrupción I*

Acrílico y conté sobre papel, 50 x 40 cm



Gloria Arranz  
*Irrupción I*  
(Detalle)



Gloria Arranz

2025

*Irrupción II*

Acrílico y óleo sobre papel, 50 x 40 cm



Gloria Arranz  
*Irrupción II*  
(Detalle)



Gloria Arranz  
2025  
*Irrupción III*  
Acrílico sobre papel, 50 x 40 cm



Gloria Arranz  
*Irrupción III*  
(Detalle)



Gloria Arranz  
2025

*I Don't Know What's Going On*  
Acrílico sobre papel, 70 x 100 cm

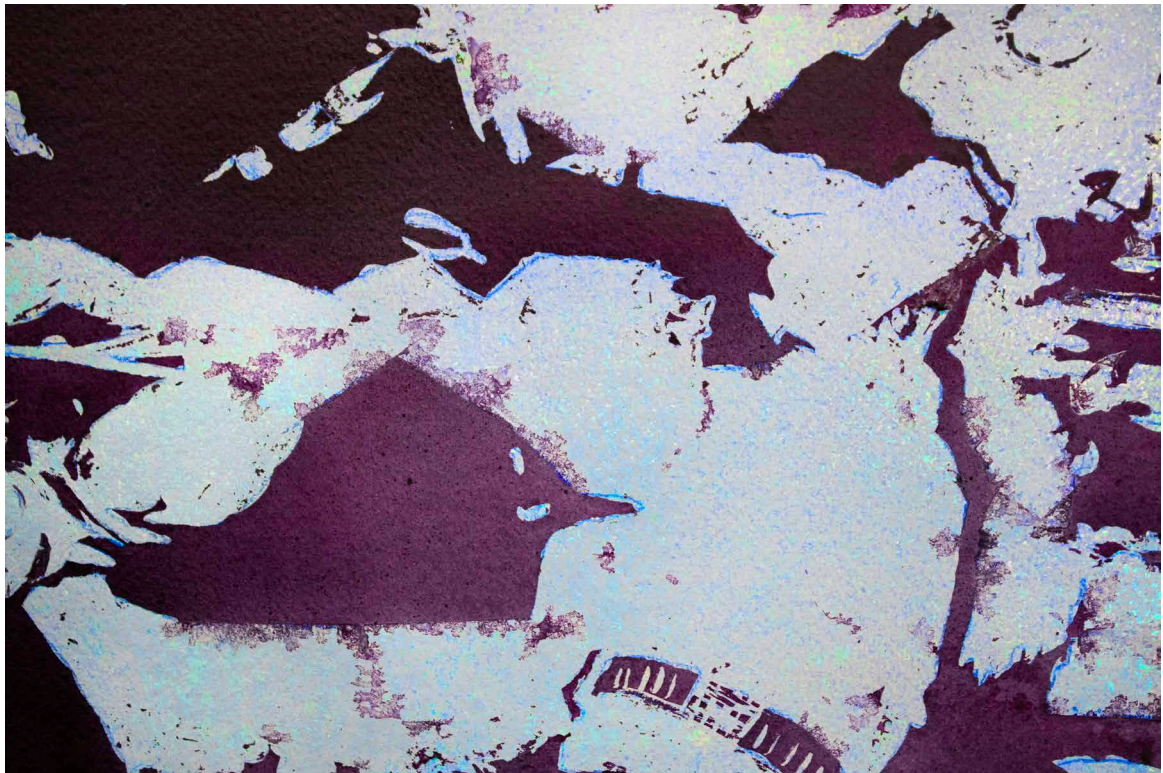


Gloria Arranz  
*I Don't Know What's Going On*  
(Detalles)



Gloria Arranz  
2025

*Don't Look at Me Like That*  
Acrílico sobre papel, 70 x 100 cm



Gloria Arranz  
*Don't Look at Me Like That*  
(Detalles)



Gloria Arranz  
2025

*Dulces sueños*

Acrílico sobre papel, 140 x 96 cm



Gloria Arranz  
*Dulces sueños*  
(Detalles)



Gloria Arranz

2025

*Motorizados*

Acrílico sobre papel, 140 x 96 cm



Gloria Arranz  
*Motorizados*  
(Detalles)



Gloria Arranz

2025

*Recreo*

Acrílico sobre papel, 180 x 120 cm



Gloria Arranz  
*Recreo*  
(Detalles)

