



UNIVERSITAT  
JAUME I

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Grado en Comunicación Audiovisual

TRABAJO FINAL DE GRADO



MODALIDAD C. Elaboración de un proyecto fotográfico

Autora: Elisa Serret Morato

Tutora: Silvana Véronica Micheli Cerevin

21 de junio de 2024



## **Resumen**

El presente Trabajo Final de Grado (TFG) en Comunicación Audiovisual propone un proyecto fotográfico que explora el fenómeno de la fiesta. Este estudio combina el análisis teórico con la técnica fotográfica para investigar qué ocurre durante estas experiencias y su origen, comparándolo con la investigación de un crimen: ¿es un crimen de la sociedad o un suicidio colectivo?

El proyecto fotográfico recopila "pistas" en calles y salas de eventos una vez la noche ha terminado, intentando identificar al responsable de estas dinámicas sociales y cuestionar nuestra conciencia sobre esta realidad. Se presenta en dos formatos: un fotolibro y una instalación. La elaboración de ambos formatos implica un dominio de la secuenciación visual, la edición y la narrativa fotográfica, aspectos cruciales en la comunicación audiovisual. La instalación ofrece una experiencia inmersiva que combina fotografía, sonido y video, proporcionando al espectador una comprensión más profunda y multisensorial del tema.

Además de lo visual, el TFG requiere un conocimiento teórico profundo y una revisión bibliográfica que incluye datos sobre el consumo juvenil en contextos de ocio nocturno y las motivaciones detrás de estos comportamientos desde perspectivas filosóficas e históricas. Se han consultado diversas fuentes multidisciplinarias, incluyendo investigaciones sociológicas y antropológicas sobre la dinámica de las fiestas y la importancia del grupo en la construcción de identidades juveniles.

El TFG concluye con una reflexión sobre la relación entre el consumo en las celebraciones y la angustia inherente al ser humano. Este análisis facilita una mejor comprensión de las dinámicas y desafíos que los jóvenes enfrentan en su búsqueda de diversión y expresión en la sociedad actual, aportando una visión integral y profunda sobre el fenómeno de la fiesta en el ocio nocturno y su representación artística.

## **Palabras clave**

consumo, exceso, fotolibro, instalación, crimen, fiesta

## ÍNDICE

<b>1. Introducción</b>	<b>6</b>
1.0. Introducción al TFG	06
1.1. Introducción al proyecto	7
1.2. Justificación y oportunidad del proyecto	8
1.3. Objetivos	9
<b>2. Investigación</b>	<b>10</b>
2.1. Investigación sobre el tipo de trabajo a realizar	11
2.1.1. La imagen como prueba: el <i>flâneur</i> vs el forense	11
2.1.2. El fotolibro	21
2.1.3. La instalación artística	29
2.2. Investigación sobre el tema elegido	36
2.2.1. Bajo el efecto de la luna: radiografía del consumo juvenil en el ocio nocturno	37
2.2.1.1. Factores que contribuyen al consumo de alcohol y otras drogas por parte de los jóvenes	41
2.2.2. De las sombras al éxtasis: la fiesta y la existencia	44
2.2.2.1. De la represión al éxtasis	45
2.2.2.2. Del éxtasis a la angustia	51
2.3. Justificación de las decisiones discursivas	53
2.3.1. Decisiones discursivas tomadas en la captura fotográfica	53
2.3.2. Decisiones discursivas tomadas en el fotolibro	55

2.3.3. Decisiones discursivas tomadas en la instalación	57
<b>3. Reproducción del proyecto</b>	<b>60</b>
3.1. Concepto	60
3.2. Proceso creativo	61
3.3. Estructura	62
<b>4. Producción del proyecto</b>	<b>64</b>
4.1. El proceso de toma fotográfica	64
4.2. El proceso de edición	67
4.3. Diseño del fotolibro	68
4.4. Diseño de la instalación	71
4.5. Gestión de derechos de autoría. Registro	72
<b>5. Plan de explotación de los productos</b>	<b>73</b>
5.1. Mapa de públicos	75
5.2. Plan de comunicación	75
<b>6. Presupuesto</b>	<b>76</b>
<b>7. Resultados</b>	<b>77</b>
<b>8. Conclusiones</b>	<b>80</b>
<b>9. Referencias</b>	<b>81</b>
9.1. Bibliografía general	81
9.2. Bibliografía imágenes	86
9.3. Filmografía	
88	
<b>10. Traducción al inglés de los apartados solicitados</b>	
<b>11. Anexos</b>	

# 1. Introducción

## 1.0. Introducción al TFG

El Trabajo de Fin de Grado (TFG) representa una parte esencial en la formación académica y profesional, constituyendo una evaluación de mi capacidad para aplicar lo aprendido durante la carrera en un proyecto concreto, en este caso, adscrito a la modalidad de proyecto fotográfico.

El presente TFG se articula en torno a un detallado análisis y desarrollo de un proyecto artístico que integra los formatos fotolibro e instalación. En este apartado, se habla de los fundamentos y objetivos del proyecto, justificando su relevancia y oportunidad.

La sección de investigación se enfoca en el análisis teórico y contextual de las disciplinas implicadas, examinando la imagen como prueba a través de la perspectiva del *flâneur*, figura que ejerce metafóricamente como forense de la historia y la sociedad, además de explorar el fotolibro y la instalación artística. Asimismo, se profundiza en el tema elegido "bajo el efecto de la luna", con una radiografía del consumo juvenil en el ocio nocturno y un análisis desde una perspectiva histórica y filosófica acerca de la evolución de la fiesta y las razones tras la relación de ésta con el consumo.

Las decisiones discursivas adoptadas se justifican a lo largo del proceso creativo, desde la toma fotográfica hasta la configuración del fotolibro y la instalación. En la fase de preproducción, se define el concepto y se estructura el proceso creativo del proyecto. La producción del proyecto detalla cada etapa técnica y creativa, incluyendo la toma fotográfica, la edición, el diseño del fotolibro y la instalación, y la gestión de derechos de autoría. El plan de explotación de los productos identifica los públicos objetivo y elabora un plan de comunicación eficaz.

Finalmente, se presenta el presupuesto, los resultados obtenidos, las conclusiones del estudio, y se proporcionan referencias bibliográficas y anexos, incluyendo la traducción al inglés de los apartados solicitados.

### **1.1. Introducción al proyecto**

Charles Baudelaire expresa en su poema *El crepúsculo vespertino* (1985: 94-95): "¡Oh noche! ¡Oh refrescantes tinieblas! Sois para mí la señal de una fiesta interior, sois la liberación de una angustia". De este concepto proviene el título del presente proyecto. Referenciando un texto mecanografiado, como si se tratara de la redacción de un informe policial, se tacha la "a" de "anterior", que es repensada y modificada por una "i" de "interior", porque donde hay fiesta anterior (es decir, los restos), hubo fiesta interior.

Lo que comúnmente se denomina "fiesta" es conceptualizado por el sociólogo francés Émile Durkheim como efervescencia colectiva. Según Durkheim (1995), este fenómeno ocurre cuando una experiencia compartida surge en el seno de un grupo, generando "un vínculo de energía y excitación que transforma dicha vivencia en una especie de adicción". La intención de este proyecto es esclarecer qué ocurre en torno a este fenómeno y de dónde proviene, como si de la investigación de un asesinato se tratara: un crimen de la sociedad.

El proyecto fotográfico se centra en recolectar "pistas" en las calles y salas de eventos del ámbito del ocio nocturno, y reinterpretarlas a través de dos formatos: el fotolibro y la instalación. El formato de fotolibro permite una secuenciación cuidadosa de las imágenes, ofreciendo un medio tangible y portátil a través del cual los espectadores pueden interactuar con la narrativa. Cada fotografía en el libro ha sido seleccionada y ordenada meticulosamente para guiar al lector a través de la historia, fomentando una reflexión más profunda sobre las escenas representadas. Por otro lado, el formato de instalación ofrece una experiencia inmersiva, combinando elementos visuales, auditivos y

espaciales para envolver al público en la atmósfera del tema tratado.

Este enfoque dual está diseñado para cuestionar y explorar varios aspectos clave: ¿Quién es el culpable? ¿Se trata de un crimen, o más bien de una forma de suicidio colectivo? ¿Cuál es el móvil? ¿Somos conscientes de esta realidad? Al presentar el proyecto tanto en formato de fotolibro como en instalación, se enfatiza la importancia de las técnicas de comunicación audiovisual en la captura y transmisión de las complejas emociones y dinámicas asociadas con el ocio nocturno.

Por tanto, el proyecto involucra no solo el acto de fotografiar, sino también la consideración cuidadosa de cómo se presentan y perciben estas imágenes. Esto incluye la secuenciación de las fotografías en el fotolibro para crear una narrativa coherente y la disposición de elementos visuales y sonoros en la instalación para producir una experiencia inmersiva. Al integrar estos elementos, el proyecto busca ofrecer una exploración comprensiva y profunda del fenómeno de la fiesta, con el objetivo de arrojar luz sobre sus causas subyacentes y sus implicaciones.

## **1.2. Justificación y oportunidad del proyecto**

La elección de documentar visualmente los vestigios que quedan tras diversas celebraciones nocturnas se justifica no solo desde una perspectiva estética, sino también como una exploración creativa de una realidad compleja y frecuentemente ignorada. La fotografía artística, en este contexto, tiene la capacidad de transformar una serie de hallazgos aparentemente grotescos en el marco del ocio nocturno en imágenes visualmente atractivas, revelando la estética intrínseca de los residuos postfiesta.

Desde una perspectiva artística, esta serie se convierte en una forma de expresión que trasciende la mera representación visual, invitando a explorar significados más profundos y desafiando las percepciones convencionales. La documentación fotográfica puede contar historias visuales impactantes, y los residuos tras eventos nocturnos crean una narrativa única que

despierta curiosidad y fomenta la reflexión. La atención a la composición, iluminación y detalle puede elevar lo común a un nivel extraordinario.

Además, la documentación de los residuos postfiesta puede interpretarse como un espejo de la cultura y la sociedad contemporáneas, especialmente en relación a la vida urbana, las celebraciones y el consumo. Así, a través de las "pruebas" recopiladas se crea un registro histórico y documental de la realidad actual, del que no solo soy una observadora, sino también una participante, cómplice.

La decisión de presentar este proyecto en los formatos de fotolibro e instalación responde a la necesidad de abordar el fenómeno de la fiesta desde múltiples perspectivas y experiencias sensoriales. El fotolibro permite una organización cuidadosa de las imágenes, ofreciendo un medio tangible y accesible para que los espectadores interactúen con la narrativa. Por otro lado, la instalación ofrece una experiencia envolvente, combinando elementos visuales y auditivos para sumergir al público en la atmósfera del tema explorado. Ambos formatos se complementan, proporcionando una comprensión más profunda del fenómeno analizado. Integrando estos elementos, el proyecto busca ofrecer una exploración comprensiva y profunda del fenómeno de la fiesta, con el objetivo de arrojar luz sobre sus causas subyacentes y sus implicaciones.

### **1.3. Objetivos**

La propuesta de este Trabajo de Fin de Grado tiene un carácter documental al mostrar lo que queda después de una noche de celebración, invitando a la reflexión sobre la cultura de la fiesta, el exceso y el consumo de sustancias por parte de los jóvenes, y cómo estos comportamientos están intrínsecamente ligados a la angustia inherente del ser humano. A través de esta serie fotográfica, se pretende captar la esencia de estos momentos posteriores a la celebración, utilizando los residuos como símbolos de decadencia, exceso y como metáfora de la fragilidad de la diversión temporal y del propio ser humano.

Además, estas imágenes pueden servir como punto de partida para conversaciones importantes sobre la necesidad de cambiar comportamientos y transformar la cultura hacia prácticas más conscientes y sostenibles. La idea es que el trabajo no solo documente, sino que también inspire una reflexión crítica y, potencialmente, un cambio en la manera en que entendemos y participamos en la cultura de la fiesta.

Los objetivos específicos de este proyecto incluyen:

- Documentar fotográficamente los excesos que caracterizan el ocio nocturno, iluminando la realidad que persiste tras las fiestas, proporcionando una perspectiva crítica y duradera sobre este fenómeno efímero.
- Investigar el papel de las drogas en las sociedades desde puntos de vista filosóficos e históricos, y reflexionar sobre cómo la angustia cobra un rol fundamental.
- Compilar y editar las imágenes a través del formato fotolibro, y que éste cuente con una narrativa coherente e interesante.
- Diseñar una instalación que pueda ser llevada a espacios de arte y salas de exhibición, permitiendo que la serie fotográfica interactúe con el público en un contexto físico y espacial, aumentando el impacto y la interacción del espectador con el tema.
- Diseñar un cartel atractivo para la difusión del proyecto.

A través de estos objetivos, se espera no solo documentar un aspecto específico de la cultura juvenil, sino también provocar una reflexión y conversación sobre la necesidad de una transformación cultural hacia comportamientos más conscientes y responsables.

## **2. Investigación**

Atendiendo a los formatos a los que se recurre, se realiza a continuación una investigación sobre el fotolibro y la instalación artística como medios de expresión para este trabajo. Previamente,

se analiza el papel que tiene la fotografía documental desde el punto de vista del *flâneurismo* de Baudelaire, estableciendo un paralelismo con la fotografía forense al tratar de perseguir ambas tipologías el registro de evidencias coetáneas.

Sumergirse en la noche es adentrarse en un universo paralelo donde las reglas sociales se desdibujan y los deseos se liberan. A través de la siguiente radiografía del consumo juvenil en el ocio nocturno se ofrece una ventana para entender las dinámicas sociales y culturales que influyen en la vida de los jóvenes contemporáneos. Bajo el título "Bajo el efecto de la luna: radiografía del consumo juvenil en el ocio nocturno", este apartado se adentra en los comportamientos y las motivaciones que guían las actividades recreativas durante la noche.

La fiesta se revela como un espacio de encuentro y pertenencia, donde los individuos buscan establecer vínculos sociales y encontrar su lugar en la comunidad. A través del apartado "De las sombras al éxtasis: la fiesta y la existencia" y bajo la inspiración de las reflexiones de personalidades como Antonio Escohotado, se examinan los mecanismos que subyacen a esta necesidad de conexión a través de la celebración y la ebriedad y cómo se ha manifestado históricamente.

## **2.1. Investigación sobre el tipo de trabajo a realizar**

### **2.1.1. La imagen como prueba: el *flâneur* vs el forense**

Las imágenes fotográficas no solo constituyen evidencia de que un evento específico ha ocurrido, sino que también actúan como vestigios, rastros directos de la realidad, similares a una huella. Una situación que hemos escuchado de manera anecdótica pero de la cual albergamos dudas, parece confirmarse cuando se nos presenta una fotografía. El acto de "apretar el disparador" puede servir tanto para acusar como para exonerar.

Como señala Quentin Bajac (2015), incluso Walker Evans revisó su definición de "fotografía documental" hacia el final de su vida. Evans, conocido por su contribución fundamental a la fotografía documental durante la Gran Depresión con la Farm Security Administration (FSA)<sup>1</sup>, reconsideró los principios que guiaron su obra, mostrando una evolución en su pensamiento sobre el papel de la fotografía documental en la representación de la realidad social. Esto se evidencia en una entrevista con Leslie Katz en *Art in America*, donde Evans reflexionó sobre su trabajo y su evolución estilística:

¿Documental? Es una palabra muy sofisticada y engañosa. Y no muy clara. (...) El término debe ser estilo documental. Un ejemplo de un documento literal sería una fotografía policial de una escena de homicidio. Un documento tiene uso, mientras que el arte es realmente inútil. Por lo tanto, el arte nunca es un documento, aunque ciertamente puede adoptar ese estilo (Bajac, 2015: 239)

La aparente objetividad de la fotografía, especialmente cuando se la considera un documento, a veces nos lleva a olvidar que, al igual que cualquier forma de representación, siempre implica un proceso de elaboración consciente (e inconsciente) de la realidad, y no su simple registro (Clemente-Fernández, Febrer-Fernández, Martínez-Oña; 2018: 76). La creación de un mensaje siempre implica una serie de elecciones que conllevan "construir una nueva realidad, al punto de que podemos hablar de una realidad inventada (...) desde donde se crean metáforas y grandes relatos sobre la sociedad y el mundo" (Aparici, 2010: 15). Las decisiones tomadas por el creador, la primera y más evidente, qué fotografiar y qué no, son fundamentales en este proceso.

Por lo tanto, la objetividad es "una empresa imposible y artificial" (León-Mendoza, 2019: 58), lo cual tiene repercusiones en el ámbito de la representación aceptada como verdad. En la fotografía documental, se establece una relación con la realidad donde la verdad "es una emanación mágica, una epifanía que parece autónoma de los contextos específicos e instituciones que le asignan este valor de verdad". Mediante su uso, el artista se

---

<sup>1</sup> La Farm Security Administration (FSA) fue una agencia del New Deal creada en 1937 para combatir la pobreza rural durante la Gran Depresión en los Estados Unidos.

posiciona como narrador de su época, capturando su propia percepción del entorno cotidiano, así como de la imagen contemporánea, los espacios multicontextuales y las diversas trayectorias, historias y narrativas.

La concepción del artista como cronista de su tiempo - una suerte de antropólogo de lo cotidiano que revela los entresijos de la vida social y de la esfera íntima - remite a Baudelaire, quien en su obra *El pintor de la vida moderna*, concibe la ciudad como un gran escaparate o vitrina que ofrece sus escenas al observador perspicaz. Poniendo énfasis en la visualidad, Baudelaire (1995) describe al artista como un cronista, específicamente como un paseante -un *flâneur*- que deambula sin rumbo por las calles de la ciudad, un bohemio con los ojos ansiosos de espectáculo que se sumerge en las multitudes pero sin confundirse con ellas: "ver el mundo, estar en el centro del mundo y permanecer oculto al mundo" (87). Aunque Baudelaire nunca apreció mucho la fotografía, la figura del *flâneur* resultó muy útil para la teorización del medio; así, Susan Sontag (2022) considera al fotógrafo como:

Una versión armada del paseante solitario que explora, acecha, cruza el infierno urbano, el caminante voyeurista que descubre en la ciudad un paisaje de extremos voluptuosos (...). Al *flâneur* no le atraen las realidades oficiales de la ciudad sino sus rincones oscuros y miserables, sus pobladores relegados, una realidad no oficial tras la fachada de vida burguesa que el fotógrafo "aprehende" como un detective aprehende a un criminal (61-62).

Como observamos, la perspectiva del *flâneur* está íntimamente relacionada con la atención a lo cotidiano, lo inadvertido y lo estéticamente desagradable. Algo que podría considerarse feo o grotesco puede resultar conmovedor porque la mirada del fotógrafo lo ha ennoblecido.

Kant retoma los estudios de lo sublime de Burke (1757) para describir las impresiones del ser humano ante la sacudida de las tempestades, los glaciares, lo ilimitado de los cielos estrellados y el atronador silencio. Con el estremecimiento por lo violento de lo sublime, lo bello se problematiza, como el resto de ideales. Lo feo, lo cómico, lo macabro, lo grotesco y lo siniestro, hasta entonces tomados como desviaciones de lo bello, reivindican su entidad como categoría portadoras de legítimas visiones del mundo. (García-Catalán, 2019, pág. 12).

La fotografía, en su empeño por demoler la alta cultura del pasado, ha mostrado una continua fascinación por los fragmentos, la basura, los desechos, las rarezas y la vulgaridad, sin excluir nada (Sontag, 2022: 83-130). Como señaló Walter Benjamin en 1934, durante una conferencia en el Instituto de Estudios del Fascismo en París, la cámara "es ahora incapaz de fotografiar una casa de vecindad o una pila de basura sin transformarlos. (...) Ha logrado convertir la más abyecta pobreza en un objeto placentero".

Los descubrimientos del *flâneur* de Baudelaire se ilustran de diversas maneras. Un ejemplo destacado son las instantáneas capturadas en la década de 1890 por Paul Martin y Arnold Genthe en Londres (Fig. 1) y en el barrio chino de San Francisco respectivamente, ambos utilizando cámaras ocultas. Empleaban un dispositivo denominado "Facile", una caja grande que parecía un paquete envuelto en papel marrón, permitiéndoles tomar fotografías de manera discreta. De este modo, documentaron la vida cotidiana de su tiempo.



Fig. 1. *On Yarmouth Sands*, 1892. Paul Martin.

Otro relevante exponente del "estilo *flâneur*" fue el francés Eugène Atget (1857-1927). Sus fotografías urbanas del París más decadente, especializadas en las bellezas marginales y caracterizadas por un abundante detalle y textura, constituyen componentes de amplios catálogos documentales que retratan ecosistemas urbanos (Fig. 2 y 3). Sus imágenes de París desprovisto de humanidad impactaron al filósofo Walter Benjamin (2002), quien las describió como "pruebas en el proceso

histórico”, equiparables a las fotografías tomadas en la escena de un crimen que permiten recolectar indicios:

Con toda justicia se ha dicho de Atget que fotografiaba [las calles vacías de París] como si fueran la escena de un crimen. La escena de un crimen siempre está desierta; se fotografía con el propósito de reunir pruebas. Con Atget, las fotografías se transforman en pruebas estándar de hechos históricos y adquieren una significación política oculta.



Fig. 2. *L'Enfer Cabaret*, década 1920. Eugène Atget.



Fig.3. *Magasin, avenue des Gobelins*, 1925. Eugène Atget.

En sus correrías nocturnas, Brassai se había aficionado a capturar las calles y personajes de su ciudad adoptiva, así surgió su obra *Paris de nuit* (1933), que retrata el lado sórdido de una metrópoli empobrecida tras la Primera Guerra Mundial y adormecida por la ausencia. Sus imágenes demuestran su fijación en los objetos más banales, poniéndolos fuera de contexto y logrando transformarlos en algo distinto (Fig. 4 y 5). En palabras del propio Brassai, “la noche sugiere, no enseña. La noche nos encuentra y nos sorprende por su extrañeza; ella libera en nosotros las fuerzas que, durante el día, son dominadas por la razón”.



Fig. 4. Sin título, 1933-34. Brassai.

Fig. 5. Sin título, 1935-50. Brassai.

Cabe destacar además en esta dirección, las imágenes callejeras de Lisette Model (1901 - 1983) de los años cuarenta sobre la vida nocturna neoyorquina (Fig. 6 y 7), llevadas a cabo en ubicaciones tales como el Café Metropole, el cabaret del Bowery Sammy's o el Hubert's Flea Circus de Times Square.



Fig. 6. *Running Legs, Forty-Second Street, New York, 1940-41.* Lisette Model.



Fig.7. *Sammy's, New York, 1940-44.* Lisette Model.

En *Naked City* (1945) , Weegee también capturó la vida nocturna de las calles de Nueva York con un estilo único. En sus imágenes, borrachos en bares, amantes besándose, criminales detenidos en furgones policiales y otros habitantes de Gotham, emergen de la oscuridad gracias al flash de Weegee (Fig. 8 y 9).



Fig. 8. *Dead on arrival, 1945.* Weegee.



Fig. 9. *At the San Remo bar, 1954.* Weegee.

Un notable ejemplo en esta misma línea es Diane Arbus. Frecuentemente se la ha denominado la fotógrafa de los "freaks", los marginados y los monstruos. Sin embargo, ella prefería definir su trabajo como una especie de "antropología contemporánea" de los años cincuenta, revelando que todos albergamos en nuestro interior algo grotesco (Fig. 10 y 11).



Fig. 10. A young man in curlers at home, 1966. Diane Arbus.



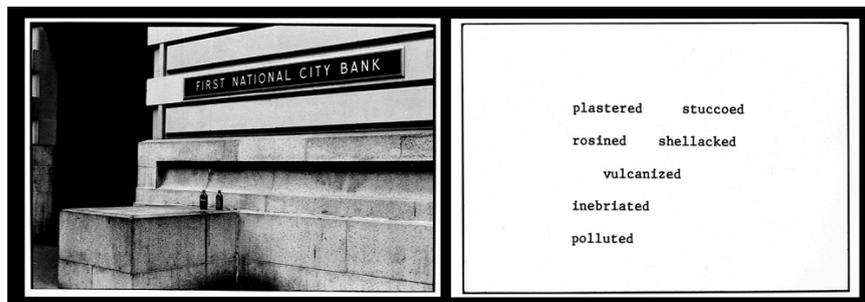
Fig. 11. Masked woman in a wheelchair, 1970. Diane Arbus.

En términos de la práctica artística, el trabajo del *flâneur* testifica la importancia de deambular por la ciudad (Lapeña, 2014): salir del hogar es equiparable al comienzo de una aventura donde pueden ocurrir encuentros inesperados, escenas insólitas, experiencias inolvidables, revelaciones imprevistas o el descubrimiento de objetos prodigiosos (Delgado, 1999). Como afirmó su amigo Marvin Israel, para Arbus lo más significativo no era la obra artística en sí misma, sino la experiencia que la precedía: la fotografía era equiparable a un trofeo o recompensa obtenida tras una aventura (Lubow, 2003).

En la década de 1970, la fotografía documental artística se dividió en dos enfoques teóricos: uno que defendía la impersonalidad de la fotografía y el rol neutral del fotógrafo, y otro, de particular interés para la investigación de este proyecto fotográfico, que abogaba por la experiencia y subjetividad personal como el único modo de acercarse a la realidad. En este segundo enfoque, conocido como "documentalismo subjetivo", se destacaba la afirmación del yo sin renunciar a la estética

documental, de manera que el mundo captado por la cámara actuaba como una pantalla sobre la cual los fotógrafos proyectaban sus propias vivencias, formas de ver y sentir (Fontcuberta, 2002: 98).

En esta línea, cabe destacar la obra conceptual de la neoyorquina Martha Rosler (1943-), cuya obra, teñida por el compromiso social deviene una investigación sobre temas relacionados con la comunicación, los medios masivos, el urbanismo y cómo estos afectan al ser humano. En *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1974-75), Rosler presenta veinticuatro paneles en los que empareja fotografías de rincones del Bowery<sup>2</sup>, con mecanografiados que recogen maneras populares de referirse a alguien que va muy borracho o drogado (Fig. 12, 13 y 14). Este trabajo subraya la incapacidad de ambos lenguajes para transmitir la vida cotidiana del barrio y sus problemas subyacentes (Redondo, 2011). A diferencia de la tradición fotográfica documentalista, que se centraría en los aspectos más míseros y pintorescos del Bowery, Rosler excluye la figura humana de sus composiciones, negándose a estetizar su sufrimiento y obligando al espectador a reflexionar y a rellenar los huecos, imaginando a los habitantes de esos escenarios vacíos y sus problemas.



---

<sup>2</sup> Calle famosa en la parte baja de Manhattan. Durante décadas, este vecindario fue ampliamente identificado con el alcoholismo y la transitoriedad, pero también es conocido por los lofts alquilados por artistas, así como por sus clubes y pequeños teatros.

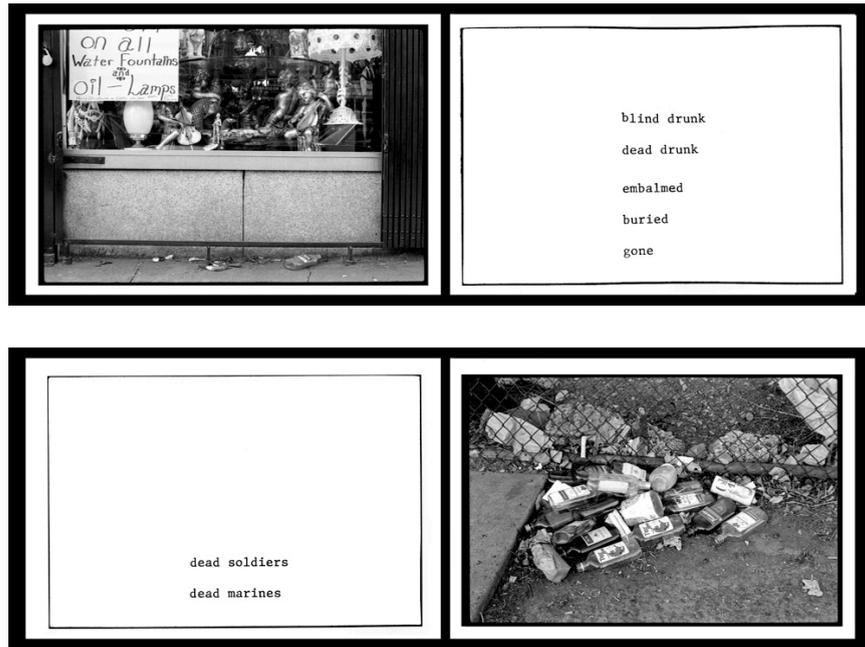


Fig. 12, 13 y 14. *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*, 1974-75.  
Martha Rosler.

El documentalismo subjetivo no solo se manifiesta como una forma de militancia ideológica, sino también como una aproximación emocional a la realidad fotografiada y una reivindicación de la experiencia cotidiana. En esta línea, Nan Goldin, construye una crónica que tanto directa como sincera en su abordaje acerca de la contracultura neoyorquina de la que forma parte, sus círculos y su cotidianidad (Clemente-Férrandez, Febrer-Férrandez, Martínez-Oña; 86). Sus fotografías muestran sus vivencias (personas haciendo el amor, enzarzadas en peleas, intentando recuperarse, cayendo, consumiendo drogas, etc.) y propicia la reflexión sobre las fronteras entre lo público y lo privado, lo que se debe exponer y lo que no, además de visibilizar las dificultades y contradicciones asociadas a la pobreza, las drogas, la violencia, la soledad, las diversas adicciones y los impactos del VIH/SIDA (Fig. 15, 16 y 17).



Fig. 15. *Twisting at my birthday party, 1980.* Nan Goldin.



Fig. 16. *Heart-Shaped Bruise, NYC, 1980.* Nan Goldin.



Fig. 17. *Trixie on the Cot, NYC, 1979.* Nan Goldin.

La fotografía de Martin Parr, captura la cultura del consumismo mediante los excesos del turismo, utilizando imágenes sarcásticas. Su trabajo, también puede ser considerado una forma de "documentalismo subjetivo" al ofrecer una visión personal y crítica de la realidad que observa. Encarna además la figura del *flâneur*, pues sus imágenes reflejan una observación detenida y crítica de la sociedad contemporánea, donde cada foto es un pequeño estudio sociológico de la cultura de consumo y el comportamiento humano, que actúa como prueba visual de los hábitos y costumbres de la misma. Su fotografía se inspira en prácticas cotidianas y *amateur* empleadas por los turistas, a través de herramientas como el uso indiscriminado del flash, los colores saturados y los elementos cercanos al *kitsch* (Martín-Núñez y García-Catalán, 2014, 331) (Fg. 18 y 19).



Fig. 18. *The Last Resort*, 1983-85. Martin Parr.



Fig. 19. #27, 2015. Martin Parr.

Las imágenes fotográficas no solo documentan eventos específicos, sino que también funcionan como vestigios, rastros directos de la realidad, similares a huellas que revelan, confirman. El acto de tomar una fotografía puede tener implicaciones tanto acusatorias como exculpatorias, y la objetividad de la fotografía como documento puede ser cuestionada debido al proceso de elaboración consciente e inconsciente que implica su creación.

La fotografía puede actuar como prueba en el proceso histórico, recopilando indicios y proporcionando una narrativa visual de los eventos. Este enfoque documental se complementa con la fotografía artística contemporánea, donde artistas como Martha Rosler, Nan Goldin y Martin Parr utilizan la fotografía como medio para explorar temas sociales, políticos y culturales desde una perspectiva personal y crítica.

En resumen, la fotografía, ya sea como evidencia forense o como expresión artística, sigue siendo un poderoso medio para capturar la realidad y provocar reflexiones sobre la naturaleza humana y la sociedad en la que vivimos.

### **2.1.2. El fotolibro**

La presentación de este proyecto documental se realiza, por una parte, a través de un fotolibro. La elección de este objeto artístico para mostrar el proyecto fotográfico se debe a las posibilidades narrativas que presenta este formato. W. T. J. Mitchell (1995), defiende que "todos los medios son mixtos al

combinar códigos, convenciones discursivas y modalidades sensoriales y cognitivas diferentes. (...) Las artes son necesariamente ensamblados heterogéneos”.

Una definición precisa de lo que es un fotolibro podría considerarlo como un artefacto que trasciende su mera composición física. Claramente, el fotolibro es una publicación en la que la imagen fotográfica es el elemento más significativo, y en algunos casos, el único. Esta definición abarca desde guías de viaje hasta catálogos de exposiciones, aunque generalmente se entiende que los fotolibros son publicaciones concebidas como obras de arte autónomas, en las que “las imágenes forman un relato, una sucesión de estímulos ordenados” (Fernández, Gimeno, Uriarte y de Middel, 2014).

La definición del crítico Ralph Prins destaca la naturaleza híbrida y multidimensional del fotolibro como un objeto material con entidad artística propia. Lo compara con otras formas de expresión artística como la escultura, el teatro o el cine. Se trata de publicaciones que presentan una serie de imágenes fotográficas organizadas con una coherencia interna, un ritmo visual y un sentido narrativo similar al de la literatura o el cine. Un fotolibro está impulsado por una idea, una intención y un mensaje que se comunica a través del juego de imágenes, dispuestas de tal manera que se potencian mutuamente, se interrelacionan y conforman una obra unitaria abierta a múltiples interpretaciones.

En los fotolibros, el contenido fotográfico es esencial, no solo por su selección y secuencialidad, sino también por otros aspectos como el gramaje del papel, el diseño, el texto (si lo hay) y su tipografía, el grafismo y la impresión. Además, cuestiones como los vacíos son importantes, ya que los espacios en blanco (similares a los silencios en la música) influyen de manera decisiva en el ritmo del proceso de lectura o visualización (Gil-Segovia, 2019: 73). En este contexto, las fotografías pierden su carácter meramente fotográfico para integrarse como elementos en la tinta impresa de un evento dramático llamado libro (Parr, Badger; 2004: 7), que se sirve de los aspectos antes mencionados para enfatizar o potenciar el trabajo fotográfico.

Prins vincula el fotolibro con complejas formas de interacción, tanto espaciales como temporales, entre la estructura física del libro como artefacto, el cuerpo del lector/espectador, la textura de la página y la narrativa temporal marcada por cada página que se pasa. En este contexto multifacético, la recepción del fotolibro se vuelve necesariamente multisensorial: el lector/espectador no solo lee y observa, sino que también toca, manipula e interactúa con el objeto-libro (Nouzeilles, 2016: 131).

En su artículo *Documental Approach to Photography* (1938), Beaumont Newhall señala el formato del libro como la presentación natural para la fotografía, ya que el fotolibro surge prácticamente junto con la fotografía misma. En este contexto, la obra de Anna Atkins, *Photographs of British algae. Cyanotype impressions* (1843), es considerada fundacional. Se trata de una obra del ámbito de la botánica realizada mediante el proceso de la cianotipia (Fig. 20). La publicación se limitó a unos pocos ejemplares autoeditados por Atkins. Este libro desafiaba las convenciones establecidas, ya que, al no centrarse en el texto, rompía unas reglas que nadie había escrito.



Fig. 20. *Photographs of British algae. Cyanotype impressions*, 1843. Anna Atkins.

Desde sus inicios, la fotografía ha transitado principalmente a través del formato del libro, encontrando su residencia habitual en la biblioteca o el archivo. El concepto de "libro de fotografía" ha experimentado un constante crecimiento, tanto en el ámbito público como en el privado. Por un lado, la fotografía se hizo cada vez más omnipresente en una amplia gama de

publicaciones. Por otro lado, es fundamental tener presente que, hasta un período muy reciente, previo a la proliferación de la fotografía digital, el espacio tradicional de la fotografía vernácula y privada continuó siendo el álbum, el libro de recortes y el portarretrato (Nouzeilles, 2016: 130).

La noción del fotolibro comenzó a tomar forma en la segunda década del siglo XX, como resultado de la innovación y la experimentación de las vanguardias históricas. Es en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial cuando el fotolibro como medio creativo comienza a consolidarse (sin restar importancia a iniciativas previas). En este período, surgieron obras tanto en el ámbito del fotoperiodismo como en el mundo del arte. Algunos fotolibros importantes de esta época incluyen *The decisive moment* (1952) de Henri Cartier-Bresson (Fig. 21), *New York* (1956) de William Klein, o *The Americans* (1958) y *The lines of my hand* (1972) de Robert Frank.



Fig. 21. *The decisive moment*, 1952. Henri Cartier-Bresson.

En aquel momento, los artistas dirigían su atención de manera generalizada (aunque desde diferentes perspectivas) hacia los medios masivos de producción y comunicación, buscando, como en el caso de *Twentysix Gasoline Stations* (1963) de Ed Ruscha, "superar el esteticismo fotográfico que había predominado durante las décadas anteriores" (Gómez-Isla, 2005, p. 41).

Esta obra también se adentra en una de las variantes más investigadas dentro del ámbito del fotolibro: la estrecha vinculación con la noción de archivo. Los fotolibros comenzaron a

ser vistos como medios para preservar y reinterpretar el pasado, integrando elementos documentales y creativos. A continuación se mencionan algunos ejemplos de esta corriente que son considerados como referencias.

*Autobiography* (1980), de Sol Lewitt (Fig. 22), deviene un buen ejemplo. Lewitt catalogó meticulosamente cada objeto de su vivienda-taller en Nueva York, generando más de mil fotografías en blanco y negro. A través de la sucesión de imágenes, la obra nos sumerge en su experiencia cotidiana.

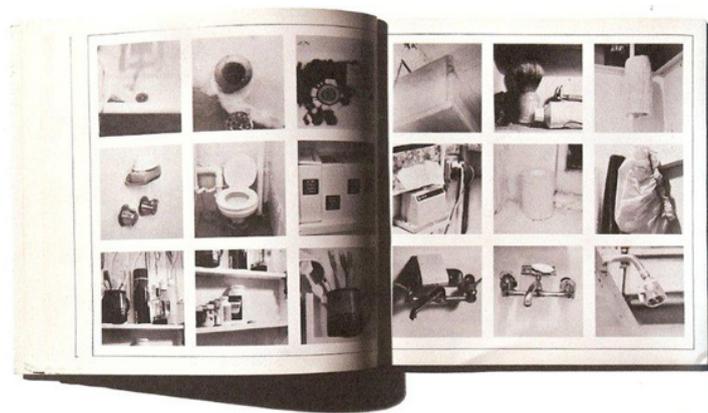


Fig. 22. *Autobiography*, 1980. Sol Lewitt.

Francesca Woodman compró cinco viejos cuadernos escolares italianos. En 1980-81, transformó uno de ellos, sobre la geometría euclidiana, en un fotolibro que tituló *Some Disordered Geometries* (Fig. 23). Ilustrado con conos, paralelogramos, triángulos y ecuaciones algebraicas, es el epítome de las matemáticas racionales. Sobre el texto impreso, Woodman pegó una serie de sus propias fotografías: imágenes misteriosas, fantasmales e íntimas que dejaban entrever sus fracturas, incluyendo el abuso de drogas y los desamores. Si el cuaderno de ejercicios trata sobre pruebas lógicas, las fotografías de Woodman tratan sobre preguntas sin respuesta.

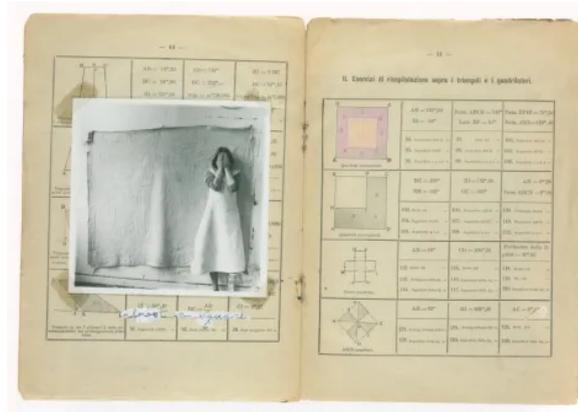


Fig. 23. *Some Disordered Geometries*, 1980-81. Francesca Woodman.

1967-1993 *Die toten* [Los Muertos] (1998), de Hans-Peter Feldmann, recopila imágenes recortadas de periódicos y revistas de noventa personas que murieron como resultado de la organización terrorista alemana de extrema izquierda RAF y la reacción estatal entre 1967 y 1993. Los cadáveres de las personas están dispuestos cronológicamente según la fecha de muerte sin ninguna diferenciación entre perpetradores, víctimas y aquellos que simplemente cayeron accidentalmente en la línea de fuego. *Die Toten* se convierte en tangible como una serie de imágenes devocionales sin enmarcar, que no pretenden procesar la historia contemporánea, sino que apuntan a la condición humana misma (Fig. 24).

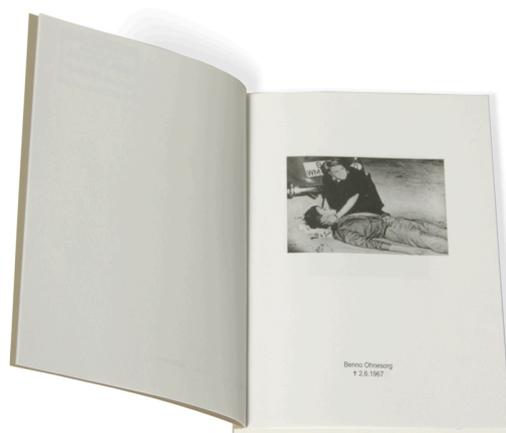


Fig. 24. 1967-1993 *Die toten*, 1998. Hans-Peter Feldmann.

Otro ejemplo ilustrativo de esta conexión es *El baño de Frida Kahlo* (2009), que no solo presenta una interpretación archivística

de los vestigios materiales dejados por la artista, sino que también incluye una selección del archivo fotográfico creado por Graciela Iturbide en respuesta a esos restos y desechos (Fig. 25). En el reverso de este objeto-libro, Mario Bellatin explora la relación entre el archivo y la ficción, así como entre el archivo y la teatralidad performativa del "yo", lo que confirma la idea de que el archivo no solo constituye evidencia documental del pasado, sino también un dispositivo escénico que multiplica las perspectivas y requiere ser puesto en acción y en escena.



Fig. 25. *El baño de Frida, Coyoacán, Ciudad de México, 2006.* Graciela Iturbide.

La estructura teatral del fotolibro, replicada en sus múltiples copias y ejemplares, proporciona a la imagen fotográfica un escenario en el cual adquiere significado. A diferencia del entorno de la galería o el museo, en el fotolibro la imagen obtiene significado mediante su interacción con otras imágenes, su relación con los espacios en blanco que la rodean, o mediante su coexistencia dialéctica con un texto o conjunto de textos. Además, las exposiciones, el otro principal medio para mostrar fotografías, resultan mucho menos prácticas: son difíciles de transportar, tienen una duración limitada y alcanzan a un público menor. En cambio, los libros permiten que las ideas y la información circulen de manera más efectiva (Fernández, 2011: 13).

Los fotógrafos preocupados por la renovación del lenguaje fotográfico apuestan por el fotolibro como medio de expresión ya que les permite exponer su trabajo cuidando al detalle las condiciones de lectura a través del diseño y la maquetación, nunca arbitrarios. Ofrece la oportunidad al lector de una lectura profunda y una relectura infinita (...) - el fotolibro ofrece

pausa, reposo e intimidad (...) un "souvenir" en palabras de Horacio Fernández porque respira una identidad propia y es autónomo por sí mismo. El fotolibro se convierte así en "un medio de comunicación, un cartucho de información que activa la lectura, aumenta la experiencia y puede ser una obra de arte" (Martín-Núñez y García-Catalán, 2014: 346).

De esta forma, el fotolibro ha ido integrándose paulatinamente en el repertorio creativo de numerosos artistas, fomentando la aceptación y normalización de este medio. En los últimos años, se ha observado un reconocimiento creciente de la importancia de los fotolibros en exposiciones y publicaciones. Según Celia Vega (2016: 30), el auge internacional del fotolibro comienza en torno al año 2009, pues "el fotolibro se postula como el candidato perfecto para difundir la obra de los *postfotógrafos*<sup>3</sup>". Horacio Fernández reconoce que, después de un largo recorrido, el fotolibro finalmente está empezando a recibir el reconocimiento que merece:

La obra principal de la mayoría de los fotógrafos reconocidos tiene forma de fotolibro. Sin embargo, la institución arte (museo, mercado, academia) no presta suficiente atención a los fotolibros. Es posible que la situación esté cambiando y se valoren los fotolibros y sean aceptados como obras de arte (2017).

En el ámbito nacional, destacan fotolibros españoles como *C.E.N.S.U.R.A.* (2011) de Julián Barón, en el que el autor utiliza el estilo de "cámara rota" con flashes potentes que ciegan a los sujetos y espectadores, transformando errores fotográficos en un lenguaje político. La obra explora cómo la fotografía y la censura se alían en la política para manipular la percepción pública y distorsionar la realidad. Sin embargo, Barón demuestra que al usar la cámara de manera crítica, es posible revelar las contradicciones y superficialidades de los políticos, ofreciendo nuevas perspectivas y "censurando" la censura (Fig. 26).

---

<sup>3</sup> La postfotografía es un término empleado por ciertos teóricos de la imagen para describir una época o contexto en el que la fotografía tradicional se desvincula de su uso original para transformarse en algo distinto.



Fig. 26. *C.E.N.S.U.R.A.*, 2011. Julián Barón.

En este marco también destaca *Karma* (2013) de Óscar Monzón, el cual, a través de fotografías tomadas al interior de vehículos detenidos en semáforos, ofrece una reflexión sobre las relaciones humanas (Fig. 27).

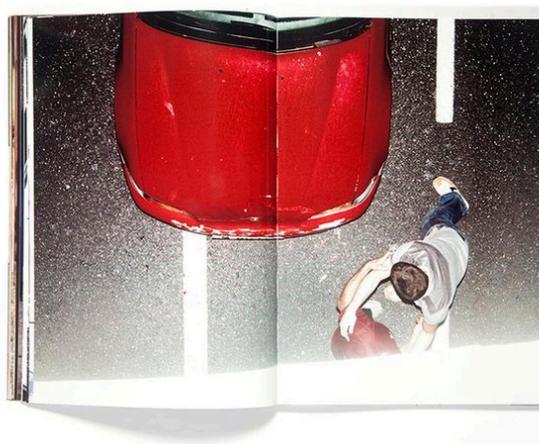


Fig. 27. *Karma*, 2013. Óscar Monzón.

En la actualidad, el formato libro y el soporte en papel son medios sumamente apreciados tanto por los creadores como por el público y los expertos. La proliferación de la imagen digital y la saturación visual en las redes sociales han generado una añoranza por lo tangible, revitalizando el interés por los libros y el papel. Este fenómeno ha resaltado la importancia de formas más pausadas y profundas de contemplar y reflexionar sobre la imagen fotográfica.

Asimismo, la robustez actual del fotolibro supera con creces la categoría de moda pasajera. La persistencia y el crecimiento de este medio demuestran que su relevancia y aprecio continuarán incrementándose. La experiencia táctil y la capacidad de los fotolibros para ofrecer una narrativa visual coherente y profunda les otorgan un lugar destacado en el panorama de la fotografía contemporánea.

### **2.1.3. La instalación artística**

Además del fotolibro, este proyecto fotográfico se presenta en formato de instalación artística. El objetivo de presentarlo de esta manera radica en la posibilidad de entender este Trabajo Final de Grado desde diversas perspectivas de explotación artística, así como en la interacción y complementariedad entre diferentes soportes y espacios.

La exhibición estándar y la instalación artística representan enfoques distintos en la presentación y experiencia del arte. En una exhibición convencional, las obras de arte se disponen de manera secuencial dentro del espacio expositivo, permitiendo al espectador moverse de una pieza a otra en sucesión. Este tipo de disposición - retomando el concepto del apartado 2.1.1. - se asemeja a la analogía que Walter Benjamin utilizó en su *Arcades Project*<sup>4</sup>, comparando el recorrido del paseante urbano - un *flâneur* - con el de un visitante de una exhibición. En este escenario, el cuerpo del espectador permanece fuera de la obra de arte: el arte ocurre frente a los ojos del espectador (Groys, 2008: 1).

En contraste, la instalación artística implica una integración más profunda del espectador con la obra. En una instalación, el espacio y todos los elementos presentes se conciben como una unidad integral. La obra no solo se presenta ante el espectador, sino que lo envuelve, creando una experiencia inmersiva. El espectador se convierte en una parte fundamental de la obra, interactuando físicamente con el entorno y, en muchos

---

<sup>4</sup> Un proyecto inconcluso del filósofo y crítico cultural, consistente en una enorme colección de escritos sobre la vida urbana de París en el siglo XIX. Muchos académicos creen que podría haber sido uno de los grandes textos de la crítica cultural del siglo XX, nunca se completó debido a su suicidio en 1940.

casos, influyendo en el significado y la percepción del arte mismo. Este enfoque inmersivo y experimental de la instalación artística no solo transforma el espacio expositivo, sino que también desafía las formas tradicionales de interacción con el arte, haciendo que la experiencia sea única y personal para cada espectador (Bishop, 2005: 6).

La instalación artística se distingue de otras formas de arte en que no circula como un objeto transportable. En su lugar, la instalación reúne y fija en un espacio todo aquello que normalmente circula en nuestra civilización: objetos, textos, filmes, entre otros. Este enfoque cambia de manera radical el papel y la función del espacio de exhibición. A menudo, se le niega a la instalación el estatus de una forma específica de arte porque no resulta obvio el medio que utiliza. Los medios tradicionales del arte se definen por un soporte material específico, como el lienzo, la piedra o la película. En cambio, el soporte material de la instalación es el propio espacio. La instalación transforma el espacio vacío y neutral en una obra individual y única.

Un ejemplo paradigmático es la instalación de Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, presentada en la Kunsthalle de Düsseldorf en 1970. Broodthaers colocó rótulos junto a cada una de las piezas que decían: "Esto no es una obra de arte". Sin embargo, su instalación en su conjunto demuestra una cuidadosa selección, una cadena de elecciones y una lógica de inclusiones y exclusiones. Aunque los rótulos sugerían una negación de su estatus artístico, la instalación misma presenta una narrativa y una estructura reflexiva. Una obra de arte puede criticarse y rechazarse, pero solo puede ser rechazada en su totalidad. No tiene sentido criticar una elección, inclusión o exclusión particular dentro de la instalación. En este sentido, una instalación artística puede ser aceptada o rechazada únicamente como un todo. Retomando el ejemplo de Broodthaers, nadie criticaría a Broodthaers por haber omitido una imagen específica de un águila particular en su instalación. La crítica o

la aceptación de una instalación se dirige a su conjunto, no a sus componentes individuales (Groys, 2008: 2-4).

Más que cualquier otra cosa, lo que ofrece la instalación a las multitudes fluidas y circulantes es un aura del aquí y ahora. La instalación es, sobre todo, una versión de cultura de masas de la *flânerie* individual, como lo describe Benjamin (2002: 895), y por lo tanto, un sitio para la emergencia del aura, para la "iluminación profana". Esta idea resuena con la teoría del análisis de los sueños introducida por Sigmund Freud en *La interpretación de los sueños* (1899), una actividad que Freud describió como "la vía regia hacia el conocimiento de lo inconsciente en la vida anímica" (2020: 597). Para Freud, el sueño como experiencia contaba con tres características: la inmediatez sensorial de la percepción consciente, una estructura compuesta y la elucidación del significado a través de la asociación libre. Precisamente, estos tres aspectos encajan con la descripción del artista ruso Ilya Kabakov (1933-2023) del concepto de la "instalación total", que será abordado más adelante. El sueño, al igual que una instalación artística, requiere de una asociación creativa para ser entendido.

En 1938, la Exposición Internacional Surrealista, celebrada en la Galerie des Beaux-Arts bajo la dirección de Marcel Duchamp, destacó como un hito importante y por muchos se considera la precursora del concepto de instalación artística que se aborda en este apartado, pues los artistas querían que la propia exposición se convirtiera en un gesto artístico. Este evento sumergió a sus visitantes en un ambiente onírico y psicológicamente absorbente, y fue más celebrado por la innovadora forma de exhibir las obras que por las obras en sí mismas (Bishop, 2005: 20). Según Georges Hugnet (1958: 47), el deseo de transformar el interior de la galería fue una prioridad: se retiraron las alfombras rojas y los muebles; la luz del día que entraba por los ventanales fue oscurecida con sacos colgantes (Fig. 28); hojas muertas fueron esparcidas por el suelo; camas estilo Luis XV deshechas ocuparon las cuatro esquinas, y alrededor de cada una de ellas, Salvador Dalí creó estanques con nenúfares, musgo, rosales, cañas y

helechos (Fig. 29). Este gesto se complementaba con la exhibición de más de trescientas obras gráficas, pinturas y fotografías montadas sobre puertas giratorias. El poeta Benjamin Péret instaló un molinillo de café que impregnaba la sala con su aroma, y la banda sonora consistía en grabaciones de internos histéricos en un hospital psiquiátrico, las cuales, acorde con Man Ray (1963: 287), "dejaban a los visitantes sin ganas de reír o bromear". Fue este último quién ideó una iluminación dramática para las obras a través de unos focos dispuestos tras paneles, que para el día de la inauguración, no estaban listos, por lo que la exhibición se abrió totalmente a oscuras, y se decidió dar linternas a los visitantes. Teniendo en cuenta que los escritos de Freud fueron fundamentales para los surrealistas, muy interesados por el mundo de los sueños y el inconsciente, el carácter nocturno del encuentro resultó más que ideal. André Breton lo describió como una experiencia fugaz de "felicidad y ansiedad extraordinarias, una combinación de pánico, gozo y terror" (2018: 60).



Fig. 28. *1200 Coal Chambers*, 1938. Fotografía de Marcel Duchamp.



Fig. 29. *Danza alrededor del brasero en un decorado surrealista*, 1938. Fotografía de Gamma Keystone.

Desde los inicios de la instalación artística moderna, situados entre 1965 y 1975, esta se concibió como una forma de arte efímera, ya que por una parte, el hecho de fotografiarlas resultaba complejo, y por otra, la necesidad de ser desmanteladas e incluso destruidas una vez finalizado el período de exhibición. La instalación es imposible de reproducir o recrear (Kabakov, 1997: 275). Esta naturaleza efímera subraya la idea de que la instalación sólo puede ser plenamente apreciada por aquellos que

la visitan en persona, algo que refuerza la idea de que esta forma de arte difiere de las tradicionales, que como mínimo sí pueden ser documentadas mediante la fotografía. De hecho, muchos artistas de la época pusieron el foco en las instalaciones con el fin de expandir la experiencia visual más allá de las dos dimensiones, hacia un medio que propiciaba la inmediatez sensorial y la participación física (andar en y alrededor de la obra). Esto se refleja en los textos que tratan sobre instalaciones, ya que resulta muy difícil describir algo que no se ha experimentado de primera mano (Bishop, 2005: 10).

El apogeo de la instalación artística es paralelo a la emergencia de las teorías postestructuralistas<sup>5</sup> que hablan del descentramiento del sujeto, que proliferaron en los años setenta y que insisten en la visión de la condición humana de manera fragmentada, múltiple y "descentrada" por ansiedades y deseos inconscientes provenientes de una relación con el mundo interdependiente y diferenciada, o de estructuras sociales preexistentes. (Bishop, 2005: 13) Defienden además que no hay una manera "correcta" de entender el mundo, ni una posición privilegiada desde la que se puedan emitir juicios (Fisher, 1998: 9-20). Como consecuencia, la instalación artística deniega al visitante un lugar ideal desde el que contemplar la obra.

En los años ochenta, exhibiciones de gran envergadura como la Bienal de Venecia, Documenta en Kassel, Skulptur Projekte Münster y la Bienal de São Paulo comenzaron a depender significativamente de la instalación artística como medio para crear gestos memorables y de gran impacto (Bishop, 2005: 37). Estas instalaciones no solo capturaban la atención del público, sino que también permitían a los artistas explorar nuevas formas de expresión y comunicación, transformando el espacio expositivo en una experiencia inmersiva y dinámica.

---

<sup>5</sup> El postestructuralismo alcanzó prominencia después de 1968, especialmente en Francia. Entre sus pensadores se encuentran Jacques Derrida, Michel Foucault, Julia Kristeva, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard, así como figuras de transición como Roland Barthes y Jacques Lacan. Sus ideas comparten características como la resistencia a basar el discurso en la metafísica, la insistencia en la pluralidad y la inestabilidad del significado, y el rechazo del concepto de sujeto propuesto por Descartes durante la Ilustración.

*Ten Characters* (1982-88) fue concebida por Kabakov como una gran instalación conformada como un apartamento de diecisiete habitaciones, cada una de las cuales inhabitada por una personalidad distinta, que el visitante había de componer a través de lo que dichos personajes habían dejado atrás. En el pasillo, unos documentos enmarcados se corresponden con tres reportes de un incidente, que fueron entregados a la policía por tres de los hombres vivían en el piso con un fugitivo que había huido al espacio. Cada una de las habitaciones tenía un nombre distinto. Por ejemplo, en *The Man Who Never Threw Anything Away* se podían observar una enorme colección de objetos sin valor, algunos de ellos catalogados (Fig. 30); y en *The Man Who Flew into Space from his Apartment* (una pequeña habitación desordenada y llena de pósters, diagramas y escombros), se podía vislumbrar a través de unas vigas una catapulta casera y un agujero en el techo (Fig. 31). Esta instalación, como muchos de los trabajos de Kabakov que le siguieron, aludía a la ansiedad y al miedo de la vida comunal bajo el comunismo soviético.



Fig. 30, *The Man Who Never Threw Anything Away*, 1988. Fotografía de Aaron James Wendlend.



Fig. 31, *The Man Who Flew into Space from his Apartment*, 1985. Ilya Kabakov.

Kabakov (1997: 275) se refirió a este proyecto como una "instalación total" porque presentaba una escena inmersiva en la que el visitante entra, al que ve como "el actor central en la instalación total", que se asemeja al set de rodaje de una película, o de una obra teatral, y que se encuentra "orientada únicamente al impacto que debería causarle". En esta "función"

cada uno de los elementos cobra importancia, es por ello que se cuidan aspectos como la iluminación o el sonido.

La idea de la instalación total es interesante ya que va más allá de la inmersión física, al abarcar también la parte psicológica (Bishop, 2005: 14-17). Kabakov defendía que “el motor principal de la instalación total, su razón de vivir, es el arranque de una rueda de asociaciones, analogías culturales o del día a día, memorias personales”. Esta afirmación nos vuelve a llevar a las teorías freudianas sobre los sueños, pues es así como para el padre del psicoanálisis se compone el mundo onírico. La instalación, de la misma manera en la que lo hacen los sueños, activa lo profundo de nuestro inconsciente.

Esta interacción entre el espacio físico y el mental se refleja también en el trabajo contemporáneo de artistas como Francesc Ruiz. En 2023, presenta *La Ciudad del Transporte*, una instalación inspirada en el polígono logístico de Castelló de la Plana. Este proyecto imagina una comunidad nómada que desafía el statu quo y ofrece refugio a los marginados. Utiliza medios de producción y distribución para crear arquitecturas de emergencia y espacios de supervivencia. Ruiz piratea elementos del capitalismo impreso, como correspondencia comercial y revistas, para generar rutas alternativas (Fig. 32 y 33). La instalación transforma el espacio expositivo en una obra multidimensional que subvierte y reimagina realidades ignoradas, desafiando convenciones y explorando nuevas formas de comunicación y crítica social.



Fig. 32 y 33. *Los polígonos se han convertido en un pliegue entre ocio y trabajo, 2023, Fotografías de Carmen Ripollés.*

El panorama actual en el mundo de la instalación artística se caracteriza por una continua expansión de límites y una profunda exploración de nuevas formas de expresión. Los artistas contemporáneos están desafiando las convenciones tradicionales y utilizando una amplia gama de materiales y medios para crear experiencias inmersivas tanto físicas como psicológicas. Estas instalaciones no solo buscan envolver al espectador en un entorno tangible, sino que también aspiran a despertar procesos mentales profundos, evocando recuerdos y emociones. En un mundo cada vez más interconectado y digital, las instalaciones artísticas ofrecen un espacio para la reflexión crítica, la subversión y la reimaginación de la realidad, fomentando una comunicación más directa y visceral con el público. Este dinamismo y capacidad de adaptación aseguran que la instalación siga siendo una forma de arte relevante y poderosa en el siglo XXI.

## **2.2. Investigación sobre el tema elegido**

Antes de cualquier intervención, es crucial llevar a cabo un exhaustivo proceso de recopilación de información sobre el tema en cuestión. Aunque este proyecto tiene un carácter audiovisual, la comprensión de su temática requiere conocimientos que trascienden los adquiridos durante el grado.

La investigación forense no se limita a la ciencia del cómo, sino que también aborda el porqué. Por esta razón, se ha realizado una detallada revisión bibliográfica que abarca aspectos esenciales como los datos sobre el consumo juvenil en contextos de ocio nocturno, así como las motivaciones subyacentes a estos comportamientos.

Para explorar estas motivaciones, se han consultado investigaciones sociológicas y antropológicas que analizan la dinámica de las fiestas y el papel de las sustancias en la sociedad, haciendo énfasis en la angustia inherente al ser humano. Este análisis exhaustivo del consumo juvenil en el ocio nocturno facilita una mejor comprensión de las dinámicas y desafíos que los jóvenes enfrentan en su búsqueda de diversión y expresión en la sociedad actual.

A través de este enfoque integrador, se pretende profundizar en la comprensión de los fenómenos estudiados y su relevancia para la producción de las obras artísticas desarrolladas en este Trabajo Final de Grado. Estos elementos están estrechamente vinculados con las temáticas abordadas en el fotolibro y la instalación, constituyendo una reflexión profunda sobre el exceso y la experiencia juvenil en el contexto del ocio nocturno contemporáneo.

### **2.2.1. Bajo el efecto de la luna: radiografía del consumo juvenil en el ocio nocturno**

Una fiesta es un evento social que incluye celebraciones y actividades recreativas, generalmente marcado por la liberación temporal de las normas sociales y culturales habituales. En una fiesta, se permite o incluso se fomenta el comportamiento que podría ser considerado inapropiado en otros contextos. La fiesta representa así un espacio donde las restricciones del contrato social se suspenden temporalmente. Durante la fiesta, se deja de lado la conciencia moral y la percepción de la realidad, lo que ha llevado a su asociación con el consumo de drogas, uno de los más antiguos compañeros del ser humano, ya que históricamente se ha tendido a buscar estados alterados de conciencia.

Según los datos del Plan Nacional sobre Drogas del Ministerio de Sanidad del Gobierno de España (ESTUDES, 2023), las sustancias más consumidas por un gran porcentaje de estudiantes siguen siendo aquellas de lícito comercio entre mayores de edad. El alcohol encabeza la lista con un 73,6% de consumo, seguido del tabaco con un 27,7%. La primera sustancia ilegal, el cannabis, es consumida por el 21,8% de la población estudiantil, y los hipnosedantes, tanto con receta como sin ella, ocupan el siguiente lugar con un 14,8%. Las sustancias no mencionadas han sido excluidas de este análisis ya sea porque su consumo entre los jóvenes es insignificante o porque no suelen ser utilizadas en contextos festivos.

El alcohol es la sustancia psicoactiva más consumida: entre los estudiantes, el 75,9% ha consumido alcohol. En relación a los

consumos intensivos, dice haberse emborrachado el 42,1% de los estudiantes. Las borracheras aumentan según lo hace la edad, pasando del 19,5% en los alumnos de 14 años hasta el 59,8% a los 18 años.

El botellón<sup>6</sup> es una práctica muy común, habiéndolo llevado a cabo el 47,4% de los estudiantes. Uno de los motivos más citados para esta elección es el incremento de los precios en los locales de ocio nocturno a lo largo de los años, lo que ha llevado a los jóvenes a optar por esta alternativa de consumo. El espacio público se convierte así en el principal escenario para desarrollar su vida social, especialmente durante la noche, cuando el control social es menos estricto.

Cerca de la mitad de los estudiantes (47,7%) ha consumido bebidas energéticas, y el 19,5% las ha mezclado con alcohol. Estas bebidas fomentan el entusiasmo y combaten la somnolencia, proporcionando una sensación de energía que altera un estado de ánimo apático o decaído. La euforia resultante es un estado psicológico vigoroso, libre de sensaciones de debilidad. Sin embargo, si se excede el límite de consumo, el aumento de atención y motivación deseado puede transformarse en una dispersión de ideas, lo que dificulta la capacidad de concentración.

En 2023, el 33,4% de los estudiantes indica que ha fumado tabaco. La nicotina produce un aumento de la atención, mejora la memoria y disminuye la irritabilidad. Esta sustancia presenta intensa adictividad. Lo mismo ocurre con las "cachimbas", que el 57,9% de los alumnos de entre 14 y 18 años reconoce haber usado.

Más de la mitad de los estudiantes reconoce haber consumido cigarrillos electrónicos o "vapers" con o sin nicotina (54,6%), dato muy por encima del registrado en 2021 (44,3%), situándose el uso de estos dispositivos en el punto más alto de la historia.

En el año 2023, se observó que el 19,6% de los estudiantes consumían hipnosedantes o benzodiacepinas, tanto con receta médica como sin ella. Estas sustancias se destinan principalmente al

---

<sup>6</sup> Beber en grupo en la calle.

manejo del estrés y la ansiedad vinculados con el estilo de vida contemporáneo. Su efecto se centra en atenuar la ansiedad y la tensión, promoviendo un estado emocional caracterizado frecuentemente como "calma emocional".

El cannabis, o marihuana, es la sustancia psicoactiva ilegal con mayor prevalencia de consumo entre los estudiantes, alcanzando un 26,9% en 2023. Sus efectos secundarios son variados, pero los más comunes incluyen sequedad bucal, aumento del apetito (especialmente por alimentos dulces), leve somnolencia y moderada analgesia. Según Walter Benjamin (2002), se trata de una sustancia que facilita "vivencias de inspiración". Sin embargo, su uso también puede inducir desánimo y, aunque rara vez, paranoia.

Las anfetaminas y las metanfetaminas (tomadas por un 7,3% de los jóvenes en 2023) son drogas estimulantes del sistema nervioso central, disponibles en forma de pastillas o cápsulas de diversas formas y colores. Entre los efectos de estas sustancias se incluyen la inducción de vigilia y atención, una sensación de claridad y fuerza mental, un tono anímico elevado y una mayor resistencia a la fatiga. Sin embargo, estos beneficios se contraponen a considerables costes orgánicos y mentales. Un tipo específico de anfetamina es el speed.

La cocaína también es una droga comúnmente consumida en fiestas por jóvenes. En 2023, la proporción de estudiantes que ha consumido cocaína al menos una vez en la vida es del 2,9%. Esta sustancia parece activar principalmente el sistema nervioso simpático, el cual se encarga de mantener el organismo en estado de alerta para responder a cambios externos. Además, activa el hipotálamo, centro responsable de la regulación del sueño, la temperatura corporal y las reacciones de ira y miedo, lo que puede provocar conflictos. Como cualquier otro estimulante, la cocaína aumenta la capacidad del cuerpo para mantenerse despierto y soportar la fatiga.

El éxtasis o MDMA es una de las drogas recreativas más populares en los entornos festivos, con una prevalencia de consumo del 3,1%. Sus efectos incluyen un aumento de energía, la

intensificación de los sentidos, y sentimientos de desinhibición, empatía y amor. También provoca un incremento de la temperatura y, dado que se suele combinar con el alcohol, que deshidrata, es común que sus consumidores sufran golpes de calor y mareos.

La extensión del consumo de alucinógenos (LSD y hongos psilocibes) se encuentra en 2023 en 1,9%. Los psicodélicos son sustancias psicotrópicas, afectan al sistema nervioso central, alterando la percepción, el pensamiento y las emociones.

El consumo de inhalables volátiles entre los estudiantes que admite haber tomado este tipo de sustancias es del 2,8%. Entre los más comunes se encuentran el "popper" y el cloretilo, sobre los que no hay muchos estudios. El "popper" actúa relajando la musculatura, lo que produce una breve sensación de euforia, bienestar, ligero mareo y calor corporal. Por otra parte, el cloretilo (1,2%) es un spray que se utiliza en medicina como anestésico. Cuando se pulveriza sobre alguna camiseta u otro tipo de tela y luego se inhala produce un efecto de disociación, euforia y desconexión muy potente.

La ketamina, cuyo consumo ha aumentado notablemente, aunque no se dispone de datos cuantificables sobre el mismo, presenta dos rangos de acción distintos: a dosis altas, produce anestesia disociativa durante un breve período; mientras que a dosis bajas, induce experiencias visionarias de notable intensidad, que pueden variar desde lo beatífico hasta lo terrorífico.

Con el 2CB, ocurre lo mismo: no se dispone de datos que cuantifiquen su consumo entre las personas jóvenes. Conocido popularmente como tusi, sus efectos proporcionan experiencias de tipo psicodélico. Además, tiene cierta relación con sustancias como el MDMA debido a sus efectos empáticos y estimulantes.

Es crucial reconocer que el consumo de sustancias conlleva riesgos significativos para la salud física y mental de los jóvenes, así como implicaciones legales y sociales.

#### **2.2.1.1. Factores que contribuyen al consumo de alcohol y otras drogas por parte de los jóvenes**

La masiva participación de los jóvenes en la cultura de la fiesta es un fenómeno que ha despertado interés en diversos ámbitos. A continuación, se traza una exploración a través de las razones por las cuales los jóvenes suelen frecuentar estos eventos, destacando la importancia de estos espacios como lugares de socialización, celebración, escape, exploración y expresión, así como la influencia de factores culturales y sociales en sus hábitos de participación.

Las fiestas representan mucho más que simples eventos sociales para los jóvenes. Constituyen espacios de socialización y vínculo, donde pueden conocer nuevas personas y fortalecer relaciones existentes, creando redes sociales significativas. Para algunas personas, el alcohol puede funcionar como un medio para superar la timidez o la dificultad para entablar conversaciones con personas desconocidas.

Además, son momentos de celebración y disfrute, utilizados para conmemorar ocasiones especiales o simplemente para relajarse y divertirse después de una semana agitada.

Para muchos jóvenes, las fiestas también funcionan como un escape y liberación de estrés, ofreciendo un respiro temporal de las presiones cotidianas como el trabajo, los estudios o los compromisos familiares. Esta desconexión temporal les permite relajarse y desinhibirse, asociando el consumo de sustancias con la búsqueda de un estado de desinhibición y como una forma de escapar de la fobia social y las angustias existenciales. Es importante recordar que, según datos proporcionados por la Organización Mundial de la Salud (OMS) en 2021, aproximadamente uno de cada siete adolescentes de entre 10 y 19 años (el 14%) sufre algún trastorno mental, y muchos de ellos no reciben el reconocimiento ni el tratamiento adecuados. Además, el suicidio es la cuarta causa de muerte entre los jóvenes de 15 a 29 años.

La búsqueda de autonomía y la expresión de rebeldía también son aspectos importantes. Los jóvenes buscan espacios personales donde puedan distanciarse de la autoridad adulta y explorar su identidad de manera más libre. En este sentido, el ocio nocturno

se convierte en una opción atractiva, ya que les permite sentirse más comprendidos y tener mayor autonomía.

Las fiestas también ofrecen oportunidades para la exploración y experimentación, permitiendo a los jóvenes probar nuevas experiencias y expresarse de diferentes maneras. Estos eventos también están influenciados por normas sociales y culturales, que desempeñan un papel importante en la formación de los hábitos de fiesta de los jóvenes en esta etapa de socialización. Los datos y testimonios recopilados indican que el consumo de alcohol y demás drogas es una práctica arraigada en la cultura española, y muchos jóvenes adoptan este hábito imitando a los adultos.

Por otra parte, los investigadores Medrano, Martínez de Morentin y Pindado (2014, p: 31), en colaboración con otros expertos en el campo, destacan el papel significativo que desempeñan los medios de comunicación en la formación del sentido de identidad adolescente, pues estos, "a través de las figuras en ellos representadas, ponen a disposición de los y las adolescentes un conjunto de recursos simbólicos que les permitirán desarrollar aspectos tan importantes como la identidad de género, la adquisición de valores o el aprendizaje social". Podemos pensar en series como *Skins* (2007-13), *Física o Química* (2008-11) o *Euphoria* (2019-22), que abordan estos temas de manera prominente. Asimismo, el cine también ha explorado este paisaje, como se evidencia en producciones recientes como *Climax* (Gaspar Noe, 2018), o en clásicos como *Trainspotting* (Danny Boyle, 1998) y *Requiem for a dream* (Darren Aronofsky).

Es importante preguntarse si los jóvenes tienen el ocio que desean y qué alternativas se les ofrecen al ocio nocturno. Según Javier Urra, psicólogo especializado en infancia y adolescencia en España, los jóvenes disponen de limitadas opciones de entretenimiento, especialmente en las áreas más alejadas de las grandes capitales (citado en Mira, 2020). Eulalia Alemany, directiva de la FAD, subraya la importancia de la participación de los municipios en este contexto, que tienen la responsabilidad de proporcionar a los jóvenes espacios para la práctica deportiva, reuniones sociales y el estímulo de la creatividad, acompañados de

programas atractivos y accesibles económicamente, facilitando así su acceso y participación.

Juan María González Anleo, investigador del Observatorio de la Juventud en Iberoamérica y profesor en ESIC, sostiene que, si bien existen diversas alternativas de ocio desde una perspectiva estructural, culturalmente la fiesta se ha convertido en un rito, con el alcohol estrechamente vinculado a la diversión. Esto podría haber influido en la percepción que los jóvenes tienen sobre el concepto de diversión (citado en Peraita, 2021). Según este enfoque, el problema radica principalmente en el sistema educativo.

Otro desafío que enfrentan los jóvenes al buscar alternativas a las noches de fiesta es la restricción económica que dificulta la realización de otros planes. En este contexto, no se pueden obviar los datos proporcionados por la FAD en marzo de 2024: la tasa de población joven en riesgo de pobreza y exclusión afecta al 27,3% de los jóvenes, mientras que el desempleo juvenil se sitúa en un 22,4%, el doble de la media europea. Además, el porcentaje de jóvenes con alta capacidad de ahorro se desplomó al 24% en 2023. Esta vulnerabilidad económica no solo limita las oportunidades inmediatas de los jóvenes, sino que también puede influir negativamente en su bienestar emocional y desarrollo personal.

El ocio nocturno puede ser entendido como una actividad común entre las personas, inseparable de nuestra condición social y que incluso responde a un instinto de supervivencia, puesto que abarca necesidades consideradas fundamentales, como la comunicación. De esta manera, se crean comunidades en las cuales los miembros cooperan entre sí y se fomenta un fuerte sentido de pertenencia al grupo específico.

Según Durkheim (1995), durante las festividades, las personas ingresan en un entorno idealizado y novedoso, experimentando una conexión con una energía única que no perciben en otros contextos. Este fenómeno genera un elevado grado de excitación emocional

colectiva, y es precisamente en este aspecto de colectividad donde radica la relevancia del ocio nocturno.

### **2.2.2. De las sombras al éxtasis: la fiesta de la existencia**

Una fiesta es un exceso permitido, más bien obligatorio, la violación solemne de una prohibición. Los hombres no cometen esos excesos porque algún precepto los ponga de talante alegre, sino que el exceso mismo está en la esencia de la fiesta; el talante festivo es producido por la permisión de todo cuanto de ordinario está prohibido (Freud, 2011).

A lo largo de su vida, el ser humano atraviesa una condición de vulnerabilidad inherente que lo hace depender del apoyo y la compañía de otros. La cultura surge como una respuesta colectiva a esta fragilidad, organizando la vida social para enfrentarla de manera conjunta. La comunidad, en su esencia, se erige sobre este reconocimiento compartido del desamparo humano, estableciendo vínculos interpersonales que buscan mitigar las limitaciones individuales y procurar protección frente a las inclemencias de la naturaleza y las necesidades corporales. Según Esposito (2007: 25), la comunidad surge en los límites de lo individual, donde las fronteras del yo se difuminan y se entrelazan con las de los demás. En este espacio de convivencia, cada individuo se ve inmerso en una tensión constante entre el deseo de pertenencia y la aspiración a la libertad personal para satisfacer sus propios anhelos. Esta dualidad genera un conflicto interno y un peso emocional que se experimenta como una carga, obligando a reprimir ciertos deseos en aras de la integración y cohesión comunitaria. La fiesta, entonces, se presenta como un respiro temporal en esta lucha interior. En este contexto, la fiesta constituye un espacio de esparcimiento y celebración donde la carga emocional se aligera momentáneamente, ofreciendo un respiro de la tensión y el conflicto inherentes a la vida en comunidad.

#### **2.2.2.1. De la represión al éxtasis**

Históricamente, las fiestas han sido una parte integral de la vida comunitaria en diversas culturas, desde las Saturnales romanas, que permitían la inversión de roles sociales y el exceso,

hasta las festividades medievales europeas, que incluían carnavales y fiestas religiosas. Estas celebraciones a menudo proporcionaban un respiro de las estrictas jerarquías y normas sociales del día a día. En la Grecia antigua, las festividades dionisiacas eran ejemplos de cómo las sociedades utilizaban las fiestas para explorar el éxtasis colectivo y la liberación ritual.

Dioniso/Baco, venerado como el dios del vino y la tragedia, fue una deidad gravemente conflictiva, pues suponía una liberación frente a lo tabú y los convencionalismos, es por ello que su consolidación empezará generando problemas con las buenas costumbres (Escohotado, 1986: 197). Eurípides narra en su tragedia *Las Bacantes* (1983), que la denegación frente a Dioniso producía el síntoma patológico, es decir, quién renegara del mismo, lo buscaría de manera inconsciente, cayendo por completo bajo su influjo. Fue así como, ante la represión, -"la imposición de la ley positiva sobre el derecho de las sombras"- por parte de Penteo, rey de Tebas, las mujeres de la familia real junto a las demás tebanas, desertaron de todos sus deberes sociales de la época y huyeron a los bosques con el fin de celebrar bacanales en las que cantaban y danzaban a todas horas. Ante esta situación (el síntoma), Cadmo y Tiresias, ancianos de Tebas, formulan la posible solución (la cura): reconocer como naturaleza y parte inherente del ser humano lo denegado, aceptando a Dioniso y su carácter divino:

[Dioniso] inventó ese *pharmakon*<sup>7</sup> para inducir el sueño y el olvido de las penas cotidianas. (...) Penteo, no te envanezcas de que la autoridad permita hacer violencia a los humanos. La continencia se encuentra siempre en la naturaleza individual. Dionisos no obliga a las mujeres a ser castas. La castidad depende del carácter, y la que es por naturaleza casta participará en las orgías sin corromperse (282-318).

Penteo desoye estas palabras y decide adentrarse en el bosque disfrazado de ménade<sup>8</sup>. En su intento de confrontar a un dios, "se deja conducir, travestido, a la perdición". Al unirse a la

---

<sup>7</sup> *Pharmakon* designaba una sustancia que simultáneamente podía ser un remedio y un veneno.

<sup>8</sup> Acorde con la RAE, 1. f. Cada una de las sacerdotisas de Baco que, en la celebración de los misterios, daban muestras de frenesí. 2. f. Mujer descompuesta y frenética.

bacanal, es descuartizado y devorado por las mujeres de su familia (Fig. 34). Dioniso, en ese momento, les devuelve la lucidez, permitiéndoles ver con horror lo que han hecho. De esta manera, el dios castiga tanto a las asesinas como al asesinado, penalizando la impiedad de ambos.



Fig. 34. *Penteo despedazado por ménades.*  
Fresco romano. Siglo I a.C. Casa de los Vettii (Pompeya).

Por este motivo hacia el siglo V a. C., el dios Dioniso pasa a ser venerado en Atenas y las demás ciudades de la Liga délfica, a través de ceremonias públicas y oficiales<sup>9</sup> que se celebraban anualmente durante semanas con el fin de escapar de la rutina, “la vanidad de un poder político vocado a la mera represión será regularmente abolida en el éxtasis festivo común, donde las diferencias mundanas se borran en favor de una unidad más profunda” (Escohotado, 1986: 202). En estas festividades, el individuo experimentaba una renovación y reconciliación con su propia naturaleza, imbuido de exaltación, gozo y euforia (Nietzsche, 2011: 343).

Con el transcurso del tiempo, entre los siglos III y IV, la Iglesia desaprobó la exaltación dionisiaca y optó por sustituir las festividades por ceremonias más sobrias. La solución adoptada entre posturas antagónicas frente a lo referido fue una eucaristía estrictamente formal que reservaba el vino exclusivamente para el

---

<sup>9</sup> Las *Lénai* báquicas en enero, las *Antesterias* en marzo, las Grandes Dionisiacas en abril, y las procesiones del gran falo y los desfiles de máscaras en diciembre.

sacerdote, quedando simbólicamente asociado al sacrificio de Cristo y a la esperanza de vida eterna. En esta línea y con la expresa finalidad de suprimir todo tipo de misterios distintos al eucarístico, y presionado a ello por los obispos, el emperador Valentiniano I emitió un edicto que prohibía, so pena de muerte, cualquier forma de celebración nocturna en sus territorios.

En siglos posteriores, el cristianismo prohibió el uso de otras sustancias, como el opio, considerándolas "obras de Satanás" debido a su efecto sedante, percibido como incompatible con la salvación del hombre, quien debía encomendar su sufrimiento a Dios. Asimismo, el tabaco fue condenado por la Inquisición, que sostenía que su uso engendraba insidiosas ficciones y que sólo Satanás podía otorgar al hombre la capacidad de expulsar humo por la boca (Escohotado, 2022: 127-257).

En la Edad Media, la Iglesia católica emprendió una persecución contra aquellos individuos que poseían conocimientos sobre el uso de sustancias psicoactivas. Todo tipo de prácticas consideradas "mágicas", incluso aquellas que afirmaban buscar el bienestar, eran categorizadas como satánicas. La denominada caza de brujas fue un fenómeno emblemático: las personas acusadas de montar ritos demoníacos (los *sabbats*), en realidad confeccionaban remedios y ungüentos. La práctica de la brujería involucraba el uso de diversas sustancias psicotrópicas, como la piel de algunos sapos, hongos y setas, harinas contaminadas por cornezuelo<sup>10</sup>, así como preparados de cáñamo y opio. Durante las reuniones entre brujas, comúnmente conocidas como "fiestas" (Fig. 35), se llevaba a cabo el consumo de estas sustancias, lo que ocasionalmente resultaba en estados de trance orgiásticos. Las brujas fueron acusadas de mantener presuntos pactos lascivos con el diablo, mientras que las sustancias psicoactivas fueron estigmatizadas como satánicas y el disfrute del placer sexual fue considerado como pecaminoso. Durante este periodo, numerosos individuos supuestamente asociados con la brujería fueron ejecutados en la hoguera y se destruyeron numerosos libros que contenían

---

<sup>10</sup> Durante la Edad Media, la ingestión de granos contaminados con cornezuelo, un hongo parásito, provocaba ergotismo, una enfermedad conocida popularmente como el fuego de San Antonio. Este compuesto es considerado el precursor del LSD moderno.

información sobre el uso de estas sustancias. La Inquisición, con su enfoque inflexible, continuó persiguiendo estas prácticas.



Fig. 35. *El Aquelarre*. 1797-98. Francisco de Goya.

Fue el jesuita alemán Friedrich Spee quien desafió directamente el poder de la Inquisición. Después de más de diez años dedicados a escuchar las confesiones de brujas, Spee pronunció una declaración impactante en 1631: "Tratad a los superiores eclesiásticos, a los jueces y a mí mismo como a esas pobres infelices, sometednos a los mismos tormentos, y descubriréis que todos somos brujos" (2017). Posteriormente, Balthasar Bekker amplió estas ideas con la publicación de un libro sobre la brujería en 1691. Al negar la intervención externa de Satanás en la vida humana, Bekker argumentó que la caza de brujas y brujos era una "patraña ridícula y un espantoso crimen judicial". Como resultado, el mundo de las brujas desapareció. Desde 1700, apenas se han registrado en Europa o América casos de procesos judiciales relacionados con la brujería. Esto no implica que las fuerzas demoníacas hayan dejado de existir, sino que ya no se les atribuye la producción de estados de embriaguez lujuriosa en la población; más bien, se ocupan ahora de impulsar reivindicaciones políticas.

Ni a las brujas ni a quienes acudían a ellas se les puede considerar criminales en el sentido moderno del término, ya que sus acciones, según la perspectiva actual, no generaban víctimas en términos forenses. Este patrón guarda cierta similitud con la

represión mitológica ejercida por el tirano Penteo, castigado por Dioniso por su impiedad, aunque este es un paralelo más alegórico que factual. De manera similar, a lo largo de la historia, se pueden encontrar numerosos eventos en los que las autoridades han perseguido delitos sin víctimas físicas tangibles, recurriendo a métodos de represión que buscan mantener el orden social y religioso según sus normas. Estos casos incluyen persecuciones religiosas, cacerías de brujas y ciertos regímenes autoritarios que castigaban comportamientos considerados heréticos o subversivos, sin necesidad de que hubiera una víctima física directa.

En 1914, el Congreso estadounidense recibió seis millones de firmas solicitando la prohibición de vinos y licores. Al igual que ocurría con sustancias como el opio, la morfina y la cocaína, las bebidas alcohólicas se asociaban con clichés sociales y políticos. Un ejemplo de esto es la declaración del congresista Richmond P. Hobson, quien afirmó que "los licores harán del negro una bestia, llevándole a cometer crímenes antinaturales; el efecto es el mismo en el hombre blanco, pero al estar más evolucionado toma más tiempo reducirlo al mismo nivel". En 1920, entró en vigor el Volstead Act, conocido popularmente como la ley seca, con la intención de "crear una nueva nación". El senador Volstead anunció que "los barrios bajos serán pronto cosa del pasado. Las cárceles y correccionales quedarán vacíos. Todos los hombres volverán a caminar erguidos, sonreirán todas las mujeres y reirán todos los niños. Se cerrarán para siempre las puertas del infierno". Esta ley prescribía multas y prisión por la venta y fabricación de bebidas alcohólicas, y ordenaba el cierre de locales donde se detectara consumo, salvo para el vino destinado a la santa misa. Surgieron así los *speakeasy*, establecimientos clandestinos para la venta de licores. Los prohibicionistas creían que, después de una resistencia inicial, los estadounidenses encontrarían la vida mejor sin el alcohol. Por el contrario, la gente hizo esfuerzos extremos para seguir bebiendo. La fabricación casera y el contrabando se extendieron y las bandas criminales se beneficiaron al atender una demanda sin suministro legal.

En 1932, tras doce años de vigencia, la ley había creado medio millón de nuevos delincuentes, corrupción generalizada, casi treinta mil muertes por consumo de alcohol metílico y otras destilaciones venenosas, y lesiones permanentes como ceguera o parálisis en unas cien mil personas. En 1933 fue derogada debido a que había generado "injusticia, hipocresía, criminalización de grandes sectores sociales, corrupción abrumadora y creación del crimen organizado". La derogación de la ley produjo desasosiego entre los gánsteres y los círculos puritanos, mientras que los no abstemios brindaron alegremente por este suceso (Fig. 36).



Fig. 36. *Sloppy Joe's Bar, in Downtown Chicago, after the Repeal of Prohibition.* 1933. Anónimo.

Se puede establecer, tal y como narra Escotado (1986: 200), otro paralelismo innegable con las sociedades modernas. En los años 60, ante la persecución de las drogas psicodélicas, los estudiantes huyeron hacia el arte, la naturaleza y el erotismo. En este contexto, el entonces jefe de la Brigada Central de Estupefacientes de la Guardia Civil declaró que "la amenaza epidémica y agresiva, que ha llegado a manifestaciones desenfrenadas y repugnantes, es la promiscuidad, la imagen pornográfica, y después la droga" (Dirección General de la Guardia Civil, 1969: 33).

#### **2.2.2.2. Del éxtasis a la angustia**

Retomando la cultura católica, en la actualidad, la celebración festiva se caracteriza por la ingesta de alimentos y

bebidas alcohólicas. Dado que la Iglesia ha prohibido el consumo de otras sustancias psicoactivas, los índices de alcoholismo en la cultura católica son significativamente elevados. En esta doctrina, la culpa constituye el vínculo entre el creyente y Dios. El cristianismo se basa en una doble deuda: la derivada del pecado original y la que resulta de la muerte de Cristo (Nietzsche, 2004). Nietzsche (2011: 333) sostiene que el cristianismo representa la moral de una voluntad que rechaza la vida: desprecia la tierra, repudia el cuerpo, niega lo sensible y castiga el sexo. La celebración en la cultura católica se centra principalmente en el consumo de alcohol debido a la necesidad del católico de liberarse de la culpa. El alcohol actúa como un inhibidor de la conciencia moral. En su esencia, esta es la sensación que envuelve al bebedor: la suspensión de la conciencia moral y la apertura a un tiempo donde el placer no conoce límites. Sin embargo, al día siguiente, el bebedor se enfrenta a la memoria (si no ha sido eclipsada por la falta de recuerdo) y se ve sumido en un sentimiento de culpa renovado, perturbador y vigilante. Una vez más, en un ciclo de espera ansiosa, habrá otra celebración y otra botella para liberarse y descansar de este abrumador sentimiento de culpa.

En resumen, la experiencia humana está marcada por una intensa sensación de desconcierto y desamparo. La realidad, frecuentemente decepcionante, se encuentra obstaculizada por las restricciones culturales. Casi todas las sociedades establecen tabúes contra la impureza y organizan ceremonias periódicas en las que dichos tabúes son temporalmente suspendidos (Escohotado, 2022: 240). De este modo, las celebraciones festivas proporcionan un respiro de estas restricciones. En la era de la *posmodernidad*<sup>11</sup>, el sentimiento predominante no es tanto la culpa como el aislamiento. Mientras que la culpa puede generar un sentido de comunidad basado en sacrificios, la individualidad a menudo conlleva angustia y una sensación de carencia de sentido (Godínez, 2013).

---

<sup>11</sup> Filosofía antihumanista, y por ende individualista, se establece en la predominancia de la tecnología, la valoración del saber y el conocimiento en la sociedad del porvenir, y la imperiosa necesidad de una innovación constante.

La extensa experiencia con el alcohol y otras sustancias ha permitido que muchos aprendan a disfrutar de sus beneficios, evitando al mismo tiempo sus principales desventajas. Sin embargo, nuestra cultura paga un precio significativo por los favores de Dioniso/Baco, manifestándose en forma de violencia, embrutecimiento, graves problemas de salud e innumerables accidentes posteriores, derivados principalmente de estos tres factores (Escohotado, 2022: 27).

Así, la fiesta y el consumo de sustancias han sido históricamente un medio para romper con la monotonía y las restricciones impuestas por la vida en comunidad. La permisividad temporal que ofrecen estos momentos permite a los individuos experimentar una sensación de libertad y desahogo, mitigando las tensiones acumuladas por la represión cotidiana de deseos y anhelos. Sin embargo, este escape no está exento de riesgos y consecuencias, ya que la misma cultura que permite estos excesos también debe lidiar con los efectos negativos que pueden derivarse de ellos. La violencia, la degradación y los problemas de salud son algunas de las sombras que acompañan a la celebración dionisiaca.

En la actualidad, seguimos enfrentando el desafío de equilibrar la necesidad de liberar tensiones con la responsabilidad de cuidar de nosotros mismos y de los demás. Este equilibrio es fundamental para disfrutar de los beneficios de la celebración sin sucumbir a sus peligros. La reflexión sobre nuestra relación con las sustancias y las festividades nos invita a cuestionar nuestras prácticas culturales y a buscar formas más saludables y sostenibles de encontrar placer y comunidad. Así, en última instancia, la fiesta puede ser vista no solo como una liberación momentánea, sino como una oportunidad para reconfigurar y enriquecer nuestras relaciones sociales y personales, logrando un mayor bienestar colectivo.

### **2.3. Justificación de las decisiones discursivas**

Para la elaboración de este proyecto se han considerado múltiples decisiones discursivas y estilísticas tanto en la toma

fotográfica como en la elaboración del fotolibro y la propuesta de instalación correspondientes a este Trabajo Final de Grado, las cuales han contribuido a fortalecer el marco conceptual que se busca transmitir. En el presente análisis se abordarán dichas decisiones en detalle.

### **2.3.1. Decisiones discursivas tomadas en la captura fotográfica**

Las imágenes se tomaron con una cámara réflex, considerando que este tipo de equipo es el estándar en el campo de la criminalística. Las cámaras réflex, o DSLR (Digital Single-Lens Reflex), son preferidas en criminalística debido a su capacidad para controlar manualmente cada uno de los parámetros. Su robustez y fiabilidad las convierten en herramientas imprescindibles para estos profesionales.

En este "crimen" no hay "cuerpo", por lo que se ha optado por mostrar el escenario urbano del que los "cuerpos" se acaban de ausentar, exhibiendo únicamente las huellas de su paso reciente. Esta elección permite centrar la atención en el entorno y las pistas dejadas atrás, evocando la presencia ausente de los protagonistas y estimulando la imaginación del espectador para reconstruir la narrativa a partir de los indicios visibles.

En la configuración de la iluminación, fueron exploradas las técnicas de iluminación lateral sugeridas durante la tutorización de Pascual Peset, comprendiendo los beneficios que ofrecía la minimización de reflejos y brillos indeseables desde un punto de vista técnico. No obstante, mantuve la perspectiva de que, desde un punto de vista discursivo y para cumplir con los objetivos específicos del proyecto, la iluminación frontal a través del flash era más adecuada en este caso, poniendo bajo sospecha los motivos capturados.

En cuanto a la composición, decidí que las líneas serían un motivo clave: líneas cruzadas, sobrepasadas, que hagan referencia a los límites en el consumo y cómo ignorarlos puede dar lugar al

exceso y al descontrol. Por esta razón, abundan los juegos compositivos con las distintas líneas encontradas en el entorno.

Durante la fase de edición, incorporé un ligero viñeteado negro en algunos casos y aumenté el nivel de blancos y luces en todas las imágenes. Esta elección estilística se inspira en la estética de la fotografía forense, presente tanto en la ficción como en géneros documentales como el true crime. En este contexto, también se intentó capturar la urgencia del momento documentado (después del suceso y antes de que las "evidencias" fueran manipuladas por el equipo de limpieza), lo cual en algunas imágenes puede llegar a producir desviaciones (zonas desenfocadas, ligera neblina, etc.) que, aunque en un testigo harían que el testimonio se desestimara, en la imagen se consideran pruebas de su veracidad. Esto confirma la presencia del cuerpo en el momento y lugar del acontecimiento, es decir, la cámara inmersa en lo que pretende captar, sin distancia, en el "centro de la tormenta" (Steyerl, 2011).

Además, opté por aumentar la "textura" de las fotografías durante la edición para resaltar las "huellas" y marcas visibles, utilizando este parámetro digital como una herramienta de detección de un equipo forense. Esta elección añade una capa de profundidad conceptual al proyecto, invitando al espectador a examinar las imágenes con más detenimiento.

Además de tratarse de un gesto estético, los "flashazos" en las fotografías representan la vulnerabilidad de la sociedad frente al consumo desmedido de drogas y alcohol, llegando al punto de estar "ciega" en dos sentidos. Por un lado, los excesos que llevan a descuidar la integridad y la salud. Por otro lado, esta "ceguera" impide ver los residuos que quedan atrás. Similar a cómo una imagen sobreexpuesta pierde detalles esenciales, nuestra sociedad, al buscar placer y desinhibición, puede perder de vista valores fundamentales, sumiéndose en una realidad "ciega" ante los excesos.

Por tanto, los resultados ya no se pueden considerar como simples productos accidentales, sino como parte de una propuesta

estética coherente que utiliza el lenguaje técnico en servicio de la obra conceptual, pues el error fotográfico, al ser abordado con reflexión y consideración, no ha sido descartado como algo trivial o evitable. Más bien, ha sido aprovechado como una herramienta para la expresión artística. El uso del error fotográfico como elemento discursivo ha sido empleado por fotógrafos destacados, como el flash que arroja luz a una oscuridad simbólica en *C.E.N.S.U.R.A* de Julián Barón (Martín-Núñez y García-Catalán, 2014: 329) o el ruido en *XY XX* de Fosi Vegue.

### **2.3.2. Decisiones discursivas tomadas en el fotolibro**

Dado que cada fotografía es entendida como fragmento, su impacto moral y emocional depende de su contexto. Una imagen cambia según el texto que la acompaña; en este caso, dentro de un archivo policial. El fotolibro aspira a ser, tanto estilística como expresivamente, una reformulación del clásico informe policial que recopila todas las pistas de este "crimen".

Al abrir la carpeta del "caso", que está cerrada con una goma roja, el lector encuentra tres "ventanas" que debe abrir en el orden que prefiera. Es fundamental que el lector descubra las "evidencias" a su antojo y saque sus propias conclusiones, adoptando el rol de un forense. Los libritos pueden ser examinados simultáneamente o uno por uno, según se considere necesario en el momento de la lectura. Esto convierte cada lectura en una experiencia única, posiblemente llevando a una resolución del "caso" distinta en cada ocasión.

El primero de estos libritos, ubicado en la parte superior izquierda al desplegar la carpeta, se titula *El arma homicida*. Este compendio detalla las drogas más utilizadas por los jóvenes en fiestas, acompañado de breves fichas técnicas con datos relevantes e ilustraciones que muestran escaneos de dichas drogas dentro de las bolsas herméticas comúnmente utilizadas en su venta ilegal y al mismo tiempo, para proteger aquellos elementos hallados en el lugar del crimen y que podrían conducir a la verdad tras el caso.

En el segundo librito, ubicado en la parte superior derecha y titulado *El móvil*, el lector encontrará capturas de prensa digital y otros recursos que guían hacia las motivaciones detrás del fenómeno de la fiesta. Los colores de los recursos se han invertido, quedando en negativo, que más allá de ser un recurso que se observa en el true crime para mostrar escaneos de documentos, ilustra cómo el marco de diversión y celebración que envuelve el ocio nocturno puede volverse oscuro, reflejando la dualidad de esta realidad.

En *Las evidencias en la escena del crimen*, en la parte inferior derecha, el lector encontrará las fotografías tomadas para este proyecto. Las imágenes de *La fiesta -a-interior* están impresas sobre un papel satinado brillante que no sólo aviva los colores y la sensación lumínica si no que además, provoca que todo aquel que las toca sin el uso de guantes, deja sin querer sus huellas impregnadas en las mismas. Y cómo si de un asesino en la escena del crimen se tratara, cuando el lector se da cuenta de este detalle, ya es demasiado tarde: sus huellas forman parte ahora del fotolibro, adquiriendo la condición de asesino o como mínimo, de cómplice. A nivel narrativo, se pretende realizar una narración lineal. Las fotografías transcurren adaptándose a una secuencia narrativa tradicional, construida naturalmente desde un inicio potente para que llegue a un "clímax" o resolución.

Las "evidencias" se presentan en el libro a sangre, es decir, sin márgenes, "sin límites", con el objetivo de intensificar la sensación de angustia en la lectura. Los escasos espacios sin fotografías son en rojo, lo que implica una transición del "a sangre" a "la sangre". En lugar de proporcionar un descanso visual al lector, estos espacios rojos sugieren una carencia de información, una omisión deliberada o una laguna, evocando la confusión propia del día después del consumo excesivo de sustancias. Conforme el relato avanza, las "lagunas" están más presentes. Esta elección estilística enfatiza la inquietud y la tensión subyacentes en el contenido, reforzando el impacto emocional y la reflexión crítica sobre el tema.

Este diseño refleja un contexto híbrido en el que proliferan y se entrelazan contenidos de diversa naturaleza.

Los títulos y demás textos están mecanografiados, evocando los antiguos documentos policiales. Esta elección estilística proporciona un aire de autenticidad y nostalgia, sino que también crea una conexión visual y temática con los métodos tradicionales de documentación criminalística.

Estas decisiones no solo enriquecen la narrativa visual del fotolibro, sino que también establecen un paralelismo con la forma en que se desarrollan y documentan los casos en el ámbito del *true crime*. Al replicar este formato, se crea una experiencia inmersiva para el lector, que se convierte en un detective analizando pistas y reconstruyendo la escena del "crimen" a partir de las evidencias presentadas.

La "carpeta" se ha diseñado en DIN A-4, en papel kraft, con el fin de hacer referencia al propio formato.

### **2.3.3. Decisiones discursivas tomadas en la instalación**

El infierno ha sido descrito y estructurado por varios autores a lo largo de la historia. Uno de los tratamientos más conocidos del infierno se encuentra en la obra *El Paraíso perdido* escrita por el poeta y ensayista inglés John Milton en 1667. En esta obra, Milton presenta su visión del infierno, describiendo la rebelión de Satanás y la caída de Adán y Eva. Satanás se rebela en contra de Dios e inicia una guerra en su contra, por lo que Dios lo expulsa del cielo, haciéndolo precipitarse mediante un estruendoso descenso hacia la nada, hacia el tormento eterno (2006). Se asienta así la idea de la instalación pensada a través de tres espacios expositivos diferenciados, idealmente en tres alturas distintas:

1. La sala *Éxtasis*, donde se realizará una especie de "fiesta" o "coloquio", en cuyas paredes se explicará acerca de la fiesta y su papel en la sociedad. Esta sala representa acorde con la obra de Milton, el mundo terrenal, que media entre los dos

niveles. A partir del que se puede ascender hacia la verdad o descender hacia el martirio, el tormento.

2. En el sótano se dispondrá la sala *Martirio*, dónde se preparará un espacio en el que se pretende sumergir al visitante en una resaca. La idea es exponer literalmente todo aquello que queda después de una fiesta, después del "pecado", el momento en el que surge la toma de imágenes. Representa el infierno, en lo más bajo, donde se cae y donde se halla la oscuridad, la noche.
3. En la sala superior, la planta más alta, denominada la sala *De-liberación* se simula el despacho del detective, que ha reunido las pistas y ha de encontrar la manera de hacer que encajen. Este espacio se corresponde con el cielo, en lo más alto, donde se halla la luz, el día, que deja al descubierto las pruebas de la fiesta anterior y por tanto revela sus imágenes y por consecuencia, la verdad.

Se ve entonces, el mundo del ocio nocturno como un "infierno urbano" a través del que el visitante, a modo de flâneur, irá paseando libremente, descubriendo a su antojo estos tres espacios que además son un reflejo del proceso de producción de la toma fotográfica y la realización del fotolibro.

En la tradición católica, el infierno representa una amenaza, la consecuencia del incumplimiento de la doctrina, siendo constantemente recordado a los fieles, y en consecuencia, generándoles sentimientos de culpa y angustia. Esta percepción influye en cómo se ve la fiesta como un entorno propenso al pecado y la transgresión, reflejando profundas raíces en el catolicismo. Según esta perspectiva, el ocio nocturno se percibe como un contexto donde las personas, al estar menos vigiladas y más relajadas, podrían ser más susceptibles a cometer actos considerados pecaminosos o moralmente cuestionables. Esta visión se refuerza con la idea de que la oscuridad y el ambiente festivo pueden fomentar la desinhibición y una actitud más indulgente hacia los placeres terrenales, en contraste con la disciplina y moderación promovidas durante la vigilia y otros momentos de recogimiento religioso.

A nivel visual, esta visión se respalda por trabajos como el de David Alan Harvey para National Geographic, que para su proyecto trató de captar la fiesta desde un punto de vista inusual, su fotografía realizada desde las alturas por encima de la pista de baile pretendía asemejarse a una visión del infierno. Más allá de documentar la cultura de la fiesta de las discotecas ibicencas en los años noventa, obtuvo imágenes potentes, en las que las apretujadas figuras resultan anónimas y dinámicas. En la Fig. 37, podemos observar como el color amarillo intenso de la fotografía (tomada en película Kodachrome brillante) sugiere algo sulfúrico y ominoso. Los ojos del espectador se dirigen directamente al frenesí congelado por la cámara, con el dibujo de figuras humanas surgiendo indiscriminadamente del mar de espuma.

Lo mismo sucede con Woodstock II, un trabajo de Paul Fusco que conmemoraba los 25 años del festival de música homónimo. A primera vista esta imagen de un grupo en el barro, muestra una escena infernal, bélica; pero si se presta atención se puede comprobar que casi todos sonríen (Fig. 38).



Fig. 37. *Fiesta de la espuma, discoteca Amnesia*, 1991. David Alan Harvey.



Fig. 38. *Woodstock II*, 1994. Paul Fusco.

Este enfoque visual no sólo documenta la energía y la intensidad de la vida nocturna, sino que también invita a reflexionar sobre la naturaleza efímera y surrealista de estos espacios de entretenimiento. La obra de Harvey ilustra cómo la fotografía puede capturar momentos fugaces y transformarlos en imágenes que evocan emociones profundas y reflexiones sobre la

condición humana en entornos extremos como el mundo del ocio nocturno.

### **3. Preproducción del proyecto**

#### **3.1. Concepto**

*La fiesta -a-interior* busca capturar los detalles que a menudo pasan desapercibidos en el espacio del ocio nocturno, explorando así ideas sobre el consumo, el desperdicio, la avaricia y la decadencia. El espacio de ocio se convierte en el escenario de un crimen, un terreno vacío en el que aún persisten las huellas, "la fotografía, como los fantasmas, es también una imagen huella de lo que persiste, imagen del mal superviviente" (García, 2019, pág. 102).

El trabajo se inspira directamente en el género del true crime y en series de ficción policíacas, especialmente *CSI: Las Vegas* (Zuiker, Donahue, 2000-2015). En esta serie, las determinaciones del equipo forense arrojan luz sobre sucesos que, a primera vista, no parecen ser crímenes. Por ejemplo, cualquier suicidio o muerte natural es inmediatamente investigado como un posible asesinato bajo la mirada crítica de Gill Grissom, tal como se demuestra en el primer episodio de la serie.

Este enfoque, que cuestiona cualquier suceso sin dar nada por sentado, me inspira a lanzar una reflexión aplicada al ámbito del ocio nocturno. Así, se puede comprender que el verdadero culpable puede no ser necesariamente quien parece sospechoso a simple vista. Al igual que en *CSI*, nada es lo que parece en el mundo de la noche, y este proyecto busca desentrañar esas complejidades ocultas.

El proceso simplificado a través del que se puede entender la obra es: examinar la "escena del crimen", buscar las "pruebas" y tratar de recrear lo sucedido sin haber estado presentes.

Este proyecto, incluyendo las dos formas de explotación (fotolibro e instalación), exige un espectador activo, como si de un detective o un forense se tratara: que no se duerma en la contemplación sino que ponga a trabajar su imaginación para, a partir de los datos ofrecidos en la obra, conocer por sí mismo el auténtico conflicto.

En cuanto al fotolibro, se ha decidido elaborar un ejemplar que el lector pueda juzgar desde tres perspectivas: la de mero lector, la de policía y la de "asesino", o como mínimo, cómplice. Lector ante "una carencia que se resuelve en un deseo de saber" (Palao, 1994: 78), policía porque a través de las pistas tendrá el trabajo de esbozar una resolución del caso (o no), y asesino, porque tras haber "consumido" el fotolibro, no solo va a encontrarse con documentos que le puedan resultar familiares sino que además habrá dejado todas sus huellas a la vista, sintiéndose como mínimo partícipe del hecho.

A través de este proyecto pretendo revelar los rincones más "oscuros" del ocio nocturno, arrojando luz a la realidad que queda tras las fiestas. La serie fotográfica conserva los rastros que no tardan en eliminarse para rápidamente restablecer la normalidad tanto en espacios públicos como privados, listos nuevamente para acoger nuevas masas eufóricas. Como señala el filósofo francés Régis Debray "representar es hacer presente lo ausente" (1994: 34), y la fotografía ofrece una representación duradera de lo efímero. Así, el fotógrafo no solo preserva, sino que también denuncia, por lo que "saquea y consagra a la vez" (Sontag, 2022: 70).

En el trabajo, se busca reflejar estos conceptos, capturando los rastros fantasmales de la noche anterior y convirtiendo la experiencia en imagen.

### **3.2. Proceso creativo**

Durante la fase de preproducción, se ha dado especial importancia a la investigación y a la exploración de referentes, considerando tanto el tipo de trabajo a realizar como la temática

escogida. Se ha dedicado un tiempo considerable a la revisión de literatura teórica relevante para comprender el contexto desde el cual se pretende abordar este proyecto.

Posteriormente, realicé varias exploraciones nocturnas con el fin de familiarizarme con la dinámica del ocio nocturno. Aunque he participado en este ámbito en numerosas ocasiones, nunca lo había hecho desde un estado sobrio de contemplación. Durante estas exploraciones, observé diversos eventos, las actitudes de los asistentes y los momentos en que se generan mayores cantidades de residuos. Esto permitió identificar ubicaciones estratégicas para observar y documentar, programando las sesiones en las madrugadas de días festivos con gran afluencia de jóvenes.

En este punto, establecí contacto con algunos organizadores de eventos y propietarios de locales, con el fin de obtener permiso de acceso a los espacios de fiesta una vez cerrados. A través de estas conversaciones, se coordinó la organización de las distintas sesiones fotográficas en diferentes momentos y lugares.

Con respecto a la iluminación en el proyecto, estuve explorando técnicas de iluminación lateral, comprendiendo los beneficios que ofrecía la minimización de reflejos y brillos indeseables desde el punto de vista de la fotografía hegemónica. No obstante, mantuve la perspectiva inicial de que, desde un punto de vista estético y para cumplir con los objetivos específicos del proyecto, la iluminación producida por un flash frontal iba a ser más adecuada en este caso.

Las composiciones habían de ser planos detalle, para que se apreciara con claridad el motivo y sus texturas, la "evidencia" y las "huellas".

### **3.3. Estructura**

Para la elaboración del proyecto en su totalidad, se comenzó con una fase de preproducción rigurosa, centrada en el concepto que se quería transmitir. Este concepto fundamentó todo el desarrollo del proyecto, proporcionando una estructura sólida para

integrar los elementos narrativos y visuales tanto del fotolibro como de la instalación.

En la fase de producción, se llevaron a cabo varias actividades clave. Primero, se realizaron sesiones fotográficas en diversos espacios de ocio nocturno para documentar la decadencia y el exceso característicos de estos ambientes, capturando una amplia gama de imágenes que reflejan los excesos en el ocio nocturno.

La construcción del fotolibro ha requerido varios meses y ha implicado múltiples procesos creativos donde la experimentación y el aprendizaje continuo han sido fundamentales. Durante la fase de preproducción, se ha dado especial importancia a los referentes y a la extensa documentación teórica revisada para fundamentar este trabajo. En la etapa de edición, se han considerado múltiples visiones y reflexiones sobre las posibilidades narrativas, conceptuales y objetuales hasta topar con la definitiva. Paralelamente, se han explorado diversas opciones de secuenciación y, durante la postproducción. Ha sido diseñado y maquetado primero de forma manual y luego a través de Adobe InDesign, adoptando un formato de archivo policial para añadir una dimensión investigativa y reflexiva al proyecto.

El desarrollo de la instalación interactiva se concibió para sumergir al visitante en una experiencia multifacética a través de tres fases diferenciadas: víctima, sospechoso y detective forense. Cada fase se diseñó para ofrecer una experiencia sensorial y reflexiva distinta, utilizando una combinación de elementos visuales, sonoros y físicos. Así se proporciona una plataforma para que los visitantes experimenten y reflexionen sobre el contenido del proyecto. El montaje de la instalación incluye la preparación del espacio, el montaje de elementos visuales y sonoros, y la configuración de componentes interactivos, asegurando una presentación coherente y envolvente del proyecto.

En definitiva, el proceso simplificado para comprender esta obra se estructura en tres etapas: examinar la "escena del crimen", buscar las "pruebas" y tratar de recrear lo sucedido sin

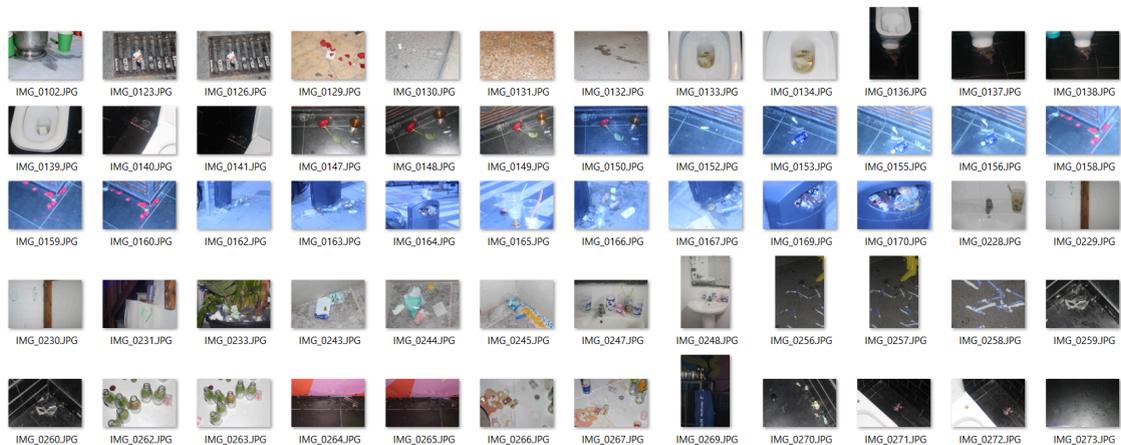
haber estado presentes. Esta metodología no solo documenta los excesos del ocio nocturno, sino que también invita a una reflexión crítica sobre las dinámicas sociales y culturales subyacentes, ofreciendo una perspectiva analítica y reveladora de la realidad oculta tras las apariencias.

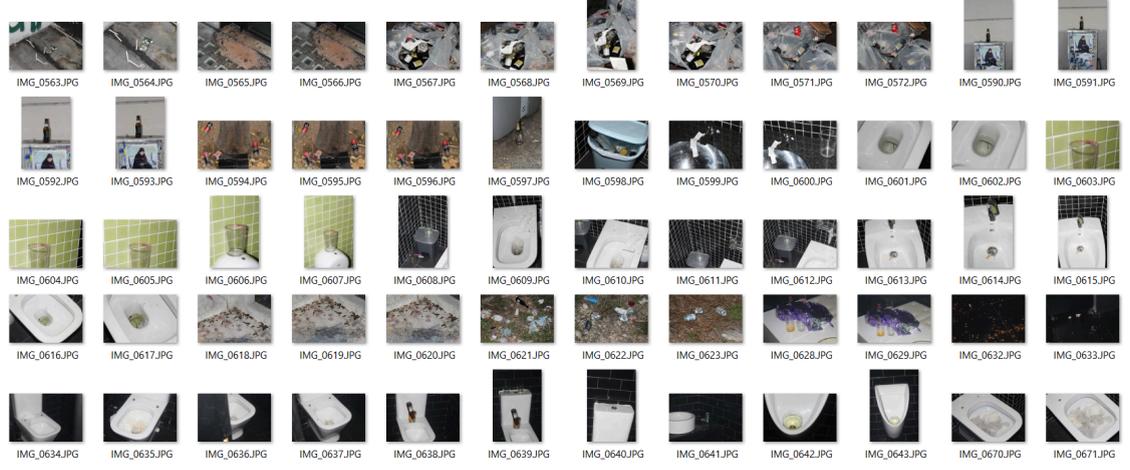
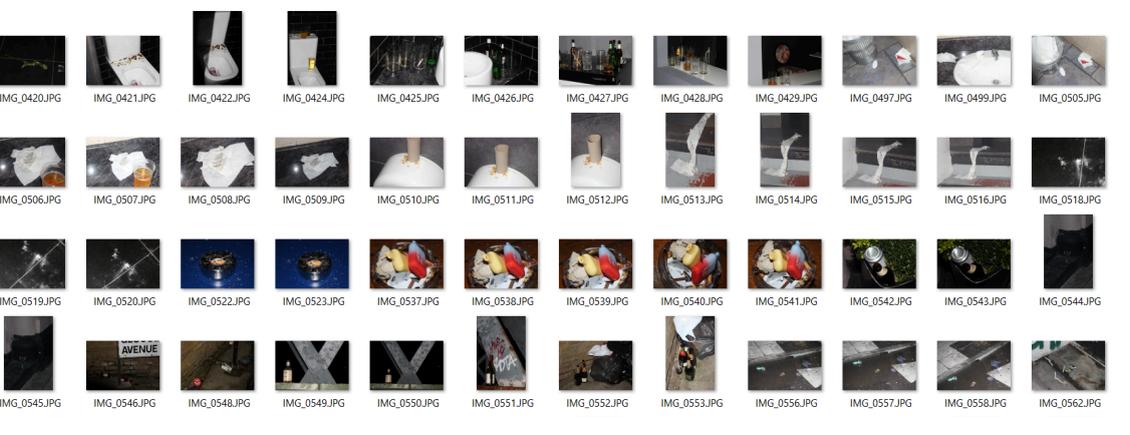
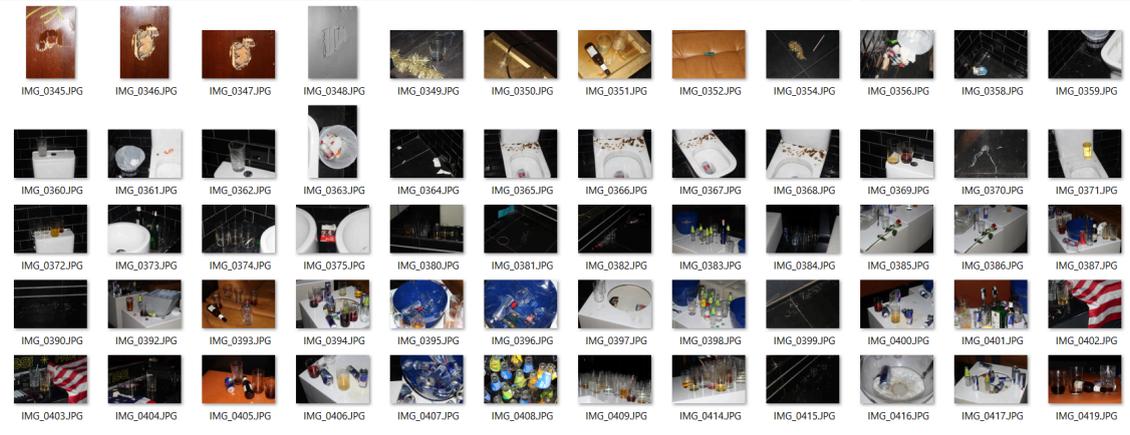
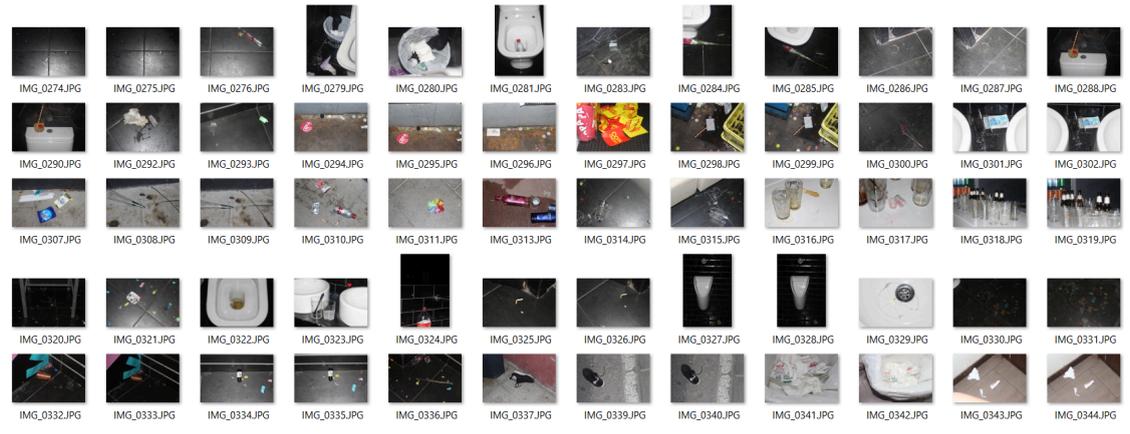
## 4. Producción del proyecto

### 4.1. El proceso de toma fotográfica

Llegado el momento, se desarrolló la toma fotográfica en las áreas seleccionadas utilizando una réflex (Canon EOS 600D), con ayuda de un flash frontal y un objetivo fijo de 50 mm, registrando detalladamente los residuos, enfocándome en la variedad de desechos, la cantidad y cómo estos interactúan en el entorno.

Las imágenes fueron capturadas a lo largo de 25 sesiones distintas en las que visité diferentes localizaciones, llegando a obtener un bruto de 437 fotos (Fig. 39).





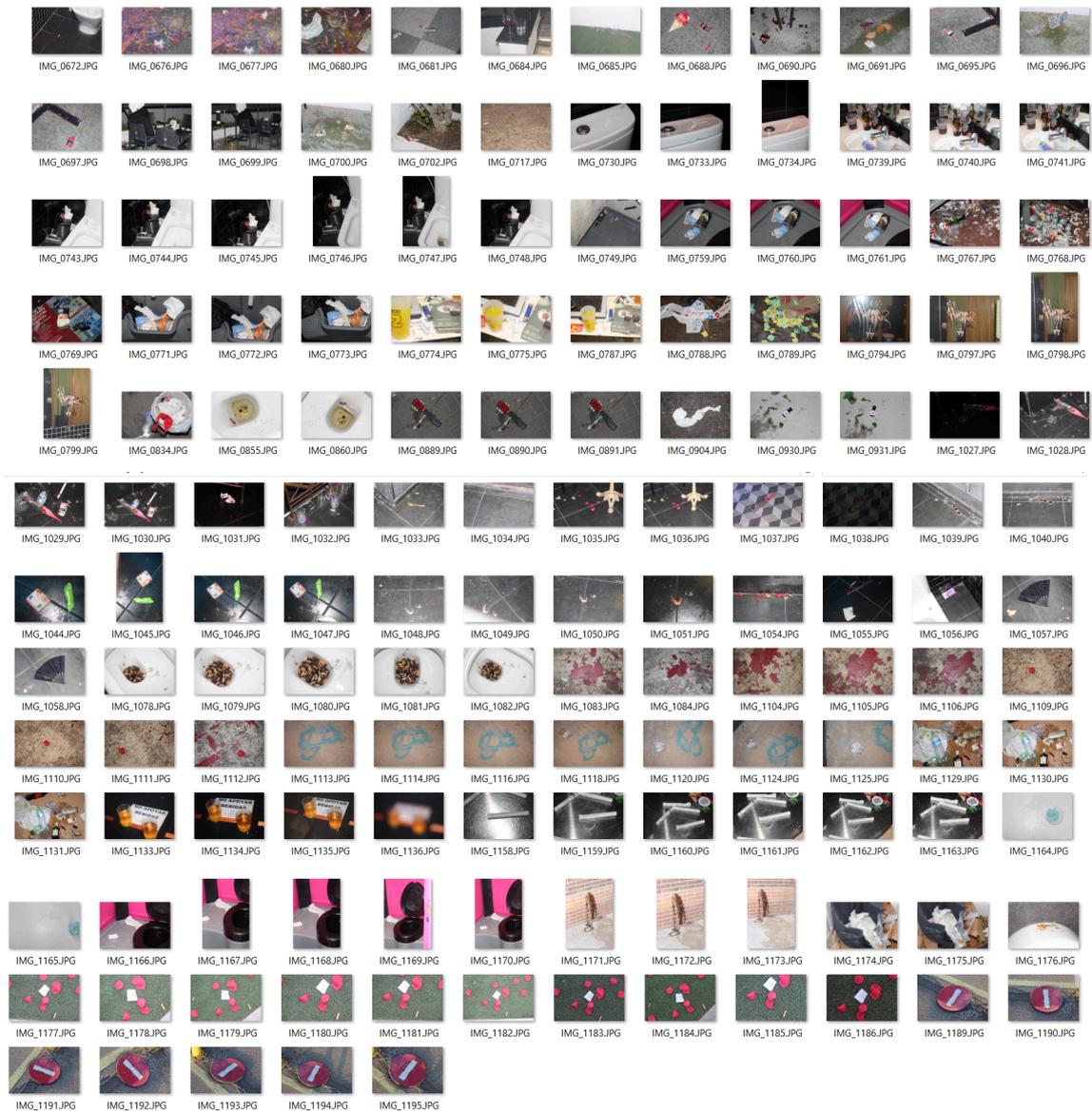


Fig. 39. Capturas de pantalla de la carpeta que contiene el bruto total de imágenes para La fiesta -a-interior.

Se puede observar que hay muchas fotografías tomadas en las calles, en zonas de botellón y en las entradas a discotecas y dentro de las mismas. Estas ubicaciones y sus alrededores fueron visitados para la toma de imágenes entre mayo de 2023 y abril de 2024: Frenesí Club (Vinaròs), Ssgat Pub (Vinaròs), La Lola Café (Vinaròs), La Premier Club (Vinaròs), La Taverna (Vinaròs), Londres, Barcelona, Nusa Dua (Peñíscola) y Roots Club (Castelló de la Plana); así como en algunos eventos en recintos temporales como Carnaval Remember (Vinaròs), La Room Club (Vinaròs), Festes de la Magdalena (Castelló de la Plana) y Falles de Benicarló.

Tal y como el *Manual de Criminalística para la Policía Judicial* (Vigara, n.d., 27-29) sugiere que ha de ser la actuación de los profesionales al llegar a la escena de un crimen, y acorde con la adaptación de un enfoque documental y observacional. Se siguieron los siguientes pasos respecto al abordaje de cada una de las localizaciones:

1. Llegar al lugar de los hechos lo más rápidamente posible (las posibilidades de que desaparezcan pruebas será mayor cuanto más tarde se llegue).
2. Efectuar un rápido reconocimiento del lugar, al objeto de tomar conciencia del panorama general.
3. Abstenerse de tocar, manipular o desplazar cualquier objeto que se halle en el lugar, a fin de no destruir o deteriorar las posibles huellas que pueda haber.

#### **4.2. El proceso de edición**

Durante el proceso de edición del proyecto, se ha llevado a cabo una cuidadosa selección de imágenes que capturan de manera evocadora el exceso y la angustia presentes en las noches de fiesta. Se ha dado prioridad a aquellas fotografías que transmiten vívidamente la sensación de descontrol experimentado por algunos individuos en estos entornos festivos. Cada imagen fue evaluada no solo por su calidad técnica y estética, sino también por su capacidad para comunicar emociones profundas y provocar reflexiones sobre los comportamientos y las dinámicas sociales en contextos de ocio nocturno.

En términos técnicos, se implementaron diversos ajustes para potenciar el impacto visual de las fotografías. Se utilizó un ligero viñeteado negro en algunos casos estratégicos para dirigir la atención hacia el centro de interés de la imagen. Además, se trabajó en aumentar el nivel de blancos y luces en todas las imágenes, buscando resaltar los detalles sutiles y las texturas que ayudan a contextualizar la atmósfera de cada escena capturada.

El proceso de edición también incluyó la intensificación del contraste y la claridad. Se realizó un esfuerzo consciente por

mantener la integridad y la autenticidad de las imágenes originales, limitando los cambios significativos al encuadre y otras modificaciones mínimas que pudieran alterar la esencia de las escenas documentadas.

En resumen, el proceso de edición no solo se centró en mejorar aspectos técnicos de las imágenes, sino que también se guió por una narrativa visual coherente que profundiza en las complejidades emocionales y sociales asociadas con el consumo y la liberación en entornos de fiesta. Cada ajuste realizado fue pensado para enriquecer la experiencia del espectador y fomentar una reflexión más profunda sobre los temas explorados en el proyecto fotográfico.

### **4.3. Diseño del fotolibro**

*La fiesta -a-interior* es un documento fotográfico de los momentos posteriores a diversos eventos pertenecientes al ámbito del ocio nocturno. A través de fotografías digitales y otros materiales, se plantea el consumo masivo entorno al ocio nocturno por parte de los jóvenes como si se tratara de un caso en el que se tienen en cuenta los elementos de un crimen de manera simplificada, a través de una carpeta que contiene los siguientes libritos: *El arma homicida*, *El móvil* y *Las evidencias en la escena del crimen*.

La elaboración del fotolibro ha requerido de varios meses de trabajo, durante los cuales se han empleado diversos procesos creativos. Se han evaluado diversas opciones de secuenciación y se han realizado pruebas con maquetas preliminares. En este sentido, la experimentación y la corrección han sido fundamentales, permitiendo un aprendizaje significativo en cada etapa del proyecto.

El análisis de *El arma homicida* se presenta a través de pliegos que contienen una ficha técnica de cada una de las drogas más consumidas por los jóvenes en el contexto del ocio nocturno. En la página opuesta a las fichas, se pueden observar escaneos de bolsas herméticas que contienen fragmentos, alineados con el

concepto del proyecto (Fig. 40 y 41). El fondo está compuesto por el escaneo de las hojas de una libreta antigua, sugiriendo que las evidencias relacionadas con el arma homicida se han estado recopilando durante muchos años, reflejando el desgaste del tiempo en los pliegos que conforman este documento.

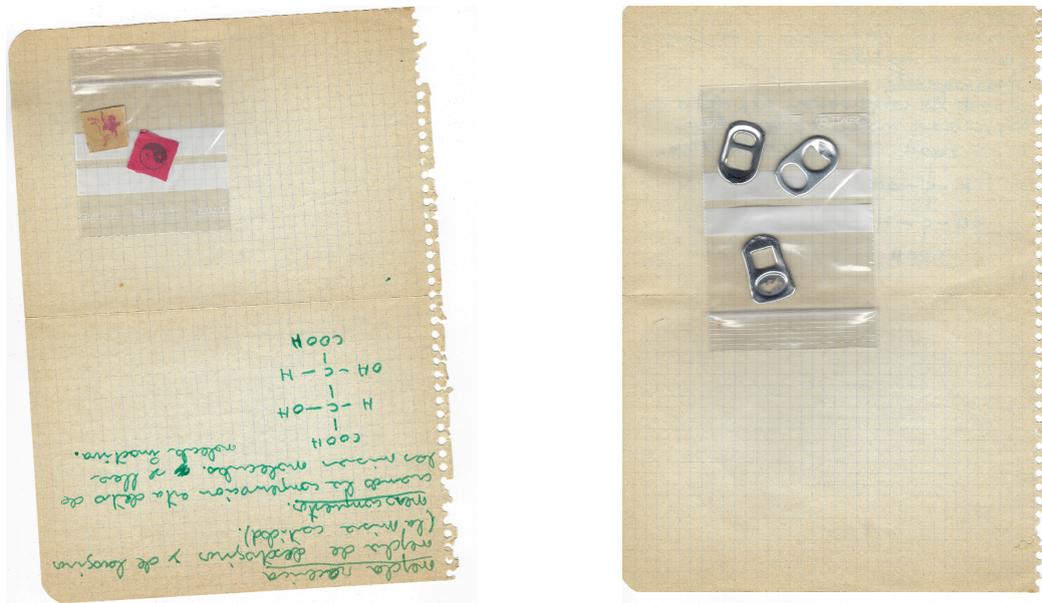


Fig. 40 y 41. Muestra de algunos escaneos realizados para la edición de *El arma homicida*.

En el compendio titulado *El móvil del crimen*, se realiza una exploración exhaustiva de la red. En esta parte, se pueden consultar capturas de pantalla de fragmentos de dos obras literarias y hasta dieciocho artículos sobre salud mental y ocio nocturno. Mediante la contraposición entre estos textos y las imágenes, se busca que el lector llegue a sus propias conclusiones sobre el caso.

Para la secuenciación de *Las evidencias en la escena del crimen* se imprimieron las fotografías y se dispusieron sobre la mesa, realizando pruebas exhaustivas hasta encontrar la secuencia óptima que funcionara (Fig. 42).



Fig. 42. Fotografías impresas sobre la mesa durante el proceso de edición. 2024.

A posteriori, armé un tablero en miro.com llevando la edición sobre la mesa física a una "mesa" digital (Fig. 43).

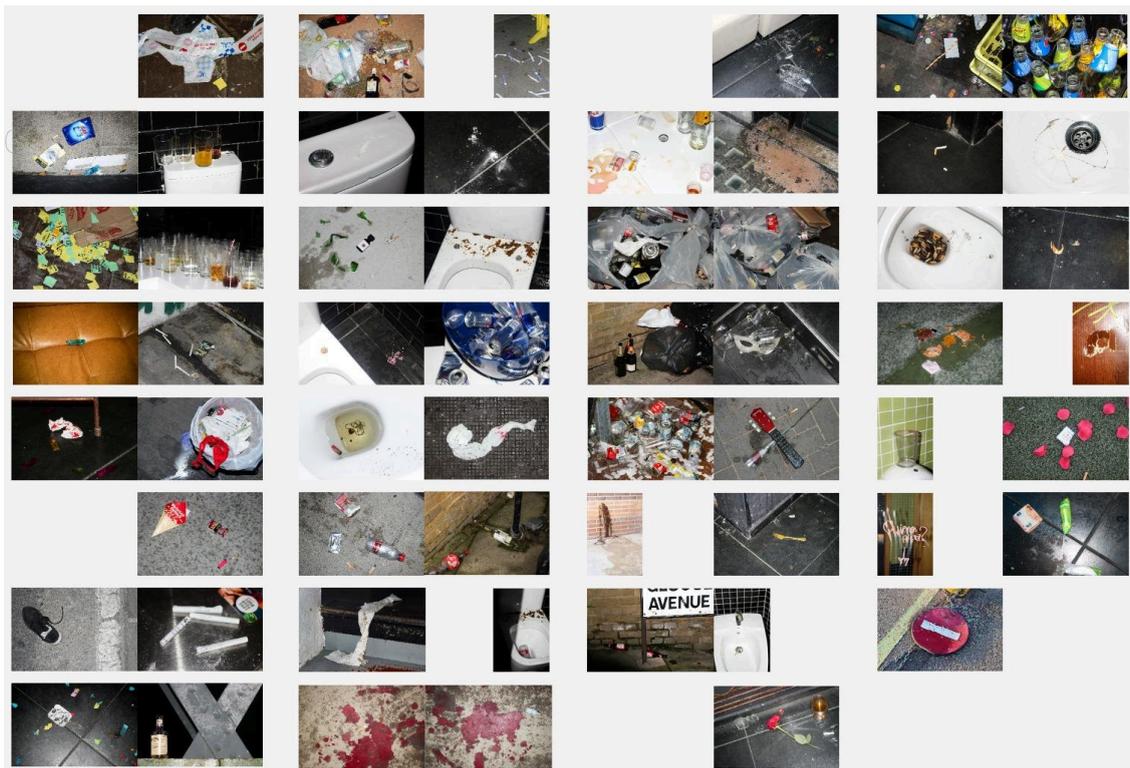


Fig. 43. Captura del proceso de edición en miro.com. 2024.

Una vez definida la estructura y asegurada la coherencia de todas las piezas, procedí a elaborar una maqueta física. Para ello, utilicé fotocopias, cartulinas, clips y grapas, lo que me

permitió realizar pruebas y ajustes de formato de manera más tangible. Este enfoque práctico facilitó la visualización y evaluación del diseño final del proyecto.

La portada se realizó mediante el escaneo del título, manipulado manualmente utilizando cinta adhesiva y dispuesto sobre una lámina de papel kraft, manchado con café ya que se entiende que este archivo lleva mucho abandonado en la mesa de la autoridad competente. Para la contraportada, se empleó un proceso similar, aunque se incorporó un collage que juega con la dualidad del título: "fiesta anterior" y "fiesta interior".

#### **4.4. Diseño de la instalación**

La instalación está pensada para poder ser llevada a cabo en cualquier espacio que presente tres espacios expositivos diferenciados, idealmente en tres alturas distintas. En tratar de llevar la propuesta a un espacio físico real, se han iniciado conversaciones con Brian, el gerente de Espai Deformes (Vinaròs), un espacio de arte contemporáneo que presentaba las características físicas ideales para llevar a cabo este proyecto de instalación, puesto que cuenta con tres salas: sótano, planta baja y un piso superior.

En la planta baja, se dispondrá la sala *Éxtasis*, donde se realizará una especie de "fiesta" o "coloquio", disponiendo una mesa con tabla de mezclas, donde pincharán algunos DJs y productores locales de música electrónica. Se ofertará la venta de bebidas y snacks, en las paredes del espacio se explicará un poco acerca de la fiesta y su papel en la sociedad, así como las perspectivas que han acompañado al consumo de sustancias a lo largo de la historia; todo esto junto a una minuciosa selección de imágenes de archivo.

En el sótano se dispondrá la sala *Martirio*, donde se preparará un espacio en el que el visitante va a sumergirse de lleno en una resaca, en la mañana siguiente, el momento en el que surge la toma de imágenes. Esto se expresará a través de la disposición de residuos rodeados de un cordón policial que acote

nuestro "escenario del crimen", acompañado por la reproducción de una pieza sonora experimental que transmite agonía y ansiedad al visitante. La sala se encontrará totalmente a oscuras, y a cada uno de los asistentes se les dará una linterna con la que podrán explorar los motivos de la sala, que contemplaran en fragmentos y que no podrán ver entera de una sola vez, haciendo referencia a las lagunas y los "flashbacks" del día después de una fiesta: cuando quieran admirar alguno de los rincones, tendrán que renunciar a otros.

Finalmente, en la sala superior, la planta más alta, denominada la sala *De-liberación* colgarán las pistas (las imágenes obtenidas durante la toma fotográfica). Con la ayuda de mobiliario, se simula el despacho de un detective con un muro de conexiones o evidencias, que reúne las imágenes y las une con los datos (relacionando datos de salud mental con los del consumo juvenil en el ocio nocturno) a través de hilo y chinchetas.

La instalación, concebida como un reflejo de los distintos niveles del infierno, culmina en una experiencia que lleva al visitante a cuestionar su propia percepción de la realidad nocturna y al igual que un detective, tomará el papel de juntar a su antojo los fragmentos (las pistas) y sacar sus propias conclusiones de lo sucedido. La sala *Éxtasis*, ubicada en la planta baja, celebra la euforia y el desenfreno, mientras la sala *Martirio*, en el sótano, sumerge a los asistentes en la crudeza de la resaca y las consecuencias inmediatas del exceso. Finalmente, en la sala *De-liberación* en el piso superior, las imágenes y datos se conectan para ofrecer una visión más elevada y consciente de los efectos del ocio nocturno en la salud mental y el comportamiento juvenil. La colaboración con Espai Deformes en Vinaròs ha sido fundamental para materializar esta visión, permitiendo que cada nivel de la instalación cobre vida y ofreciendo a los espectadores una travesía que va desde el frenesí hasta la reflexión crítica, destacando así las dualidades inherentes a la experiencia humana en contextos de fiesta y consumo.

#### **4.5. Gestión de derechos de autoría. Registro**

Los derechos de autor protegen las obras fotográficas y garantizan que el creador tenga control sobre su uso y distribución. En España, el registro de los derechos de autor de las fotografías del proyecto se realiza a través del Registro de la Propiedad Intelectual. El proceso incluye la presentación de la solicitud con copias de las obras y descripciones detalladas.

Para formalizar la titularidad de la obra, he firmado una autorización y declaración como autora, en la que se afirma que el documento es un trabajo original elaborado por mí y no infringe los derechos de autor de otra persona o entidad. Además, cualquier material con derechos de terceros está claramente identificado y reconocido en el contenido del TFG.

Asimismo, se han explorado opciones de licenciamiento, como las licencias Creative Commons. He autorizado a reproducir, comunicar y distribuir mi TFG mundialmente en formato electrónico con carácter no exclusivo en el Repositori UJI bajo la licencia Creative Commons CC-BY-SA. Esto implica que otros pueden compartir y adaptar el trabajo, siempre que se reconozca mi autoría y se mantengan las mismas condiciones de licencia.

La adecuada gestión de los derechos de autor es esencial para proteger y valorar el proyecto fotográfico. Se llevarán a cabo acciones futuras para mantener esta protección y adaptarse a cambios legales y tecnológicos, asegurando la integridad de las obras. Este enfoque garantiza una comprensión concisa y académica de la gestión de derechos de autor y el registro en el contexto de un proyecto fotográfico.

### **5. Plan de explotación de los productos**

El plan de explotación de los productos ofrece diversas oportunidades para aprovechar tanto el fotolibro como la instalación artística. Es fundamental analizar minuciosamente estas oportunidades para obtener reconocimiento y difusión de la labor realizada, trascendiendo así el ámbito académico.

En primer lugar, en relación al fotolibro, sería adecuado considerar su participación en diversas ferias y festivales de autoedición reconocidos a nivel nacional, como Autozine, Abrazadera, Tenderete, Fiebre Photobook o Libros Mutantes. También resultaría interesante mantener contacto con Categoría Intl., un colectivo autogestionado de Castellón de la Plana dedicado a la autoedición, que cuenta con presencia en algunos de estos eventos y podría incluir este proyecto en su mesa. La participación en estas ferias no solo proporciona visibilidad sino que también ofrece la oportunidad de captar la atención de medios de comunicación.

Sería oportuno también establecer contacto con el Photobook Club de Castellón de la Plana, que organiza sesiones periódicas donde autores presentan sus proyectos a los asistentes. Además, considerar la distribución del fotolibro en librerías especializadas como ContadoPierde en Madrid o Railowsky en Valencia ampliaría el alcance del trabajo y facilitaría el acceso a una audiencia diversa.

Por otro lado, en cuanto a la instalación artística, se contempla la posibilidad de adaptar el espacio en lugares como Espai Deformes y Casa Membrillera en Vinaròs, y en Cúmul en Castellón de la Plana. Estas exposiciones proporcionarían una plataforma física para difundir el trabajo artístico, promocionándolo tanto en el espacio físico como a través de plataformas digitales y redes sociales.

Además, es relevante presentar este trabajo en visionados de portafolios, como los organizados por Art Photo Bcn. Aunque la convocatoria actual haya concluido, se planea participar en la edición del próximo año. Estos eventos ofrecen la posibilidad de que expertos en fotografía conozcan el proyecto, proporcionando valiosas retroalimentaciones que pueden contribuir significativamente a su mejora y difusión.

En resumen, la planificación estratégica de la participación en eventos, la distribución en puntos de venta especializados y la adaptación de espacios para exposiciones físicas constituyen

pilares fundamentales para la difusión y reconocimiento del proyecto fotográfico y la instalación artística desarrollados en este Trabajo Final de Grado.

## **5.1. Mapa de públicos**

El principal público al que se pretende dirigir este trabajo es a los jóvenes para los que el ocio nocturno cobra cierta importancia en sus dinámicas sociales, quienes podrían identificarse con el mismo y encontrar en él una plataforma para iniciar un diálogo sobre cuestiones pertinentes. También se busca que el público interesado en los estudios humanistas relacionados con esta temática en la sociedad contemporánea, así como aquellos que desarrollan prácticas artísticas en este ámbito, puedan apreciar y enriquecer el contenido desde diversas perspectivas.

No obstante, se reconoce la importancia de que personas no familiarizadas con este tipo de trabajo tengan la oportunidad de encontrarse con éste, lo que podría aportar nuevas perspectivas y visiones. Por ejemplo, la exposición de la instalación en la Casa Membrillera ofrecería la posibilidad de llegar a un público mayoritariamente compuesto por personas de mayor edad que quizás no estén acostumbradas a estas temáticas o que no les despierten un interés previo.

En resumen, el objetivo primordial es que estos trabajos fomenten el diálogo y la reflexión, independientemente del perfil del público que los presencie.

## **5.2. Plan de comunicación**

Para lograr una difusión efectiva de estos trabajos, se han diseñado diversas estrategias comunicativas. En primer lugar, se aprovecharán las redes sociales, con especial énfasis en Instagram, como medio principal para compartir el proceso artístico y atraer a una audiencia amplia y variada. Durante los últimos meses, se ha venido publicando contenido relacionado con la obra en esta plataforma, logrando una notable interacción con la comunidad. Además, se contempla la producción de un vídeo de la instalación, que se publicará en plataformas como YouTube, TikTok o Vimeo, con anuncios previos en Instagram para maximizar su alcance y visibilidad.

Asimismo, se planea lanzar una campaña de financiación colectiva a través de Verkami en etapas posteriores del proyecto. Esta campaña no solo ayudará a superar los desafíos económicos asociados con la producción del fotolibro, sino que también servirá como una herramienta adicional de difusión, involucrando a la comunidad en el proceso de creación y distribución de la obra.

Para ampliar aún más el alcance de la instalación, se propone su promoción a través de diversos medios de comunicación, incluyendo Àpunt. Se utilizarán sus plataformas digitales, así como televisión y radio, para presentar el proyecto a una audiencia amplia y diversa. Además, se difundirá en revistas, periódicos y canales de televisión locales como Mediterraneo, Canal 56, Set dies y el Diariet de Vinaròs. Esta estrategia está diseñada para maximizar la visibilidad de la obra, asegurando que llegue a un público más amplio y fomentando una mayor apreciación y comprensión del trabajo realizado.

## 6. Presupuesto

El presupuesto del proyecto *La fiesta -a-interior* se divide en varias categorías, cada una con sus respectivos costes estimados.

- Impresión y encuadernación del fotolibro: la impresión y encuadernación de los ejemplares del fotolibro se estima en 30€, tomando en cuenta el número de páginas, el tamaño y la calidad del papel. Además la adquisición de los materiales para la elaboración del mismo, incluyendo la elaboración de las maquetas previas, ha ascendido a 9,65€.
- Materiales de la instalación: se estima un coste de 493€ para adquirir los materiales necesarios.
  - Paneles y estructuras de soporte: Se estima un coste de 270€ para la adquisición de los paneles y estructuras de soporte de la instalación.
  - Impresiones de las imágenes así como de los paneles:50€.
  - Elementos decorativos: se presupuesta 110€ para la compra de elementos decorativos que complementan la

temática y la atmósfera de la instalación: cinta policial (12,99€), mobiliario que case con un viejo despacho (silla 20€, escritorio 50€, lámpara 20€). Todos los elementos están siendo adquiridos en tiendas de segunda mano y en plataformas como Todocolección, Vinted y Wallapop. El resto de elementos serán reciclados, contribuyendo con ambas decisiones a la imagen de sostenibilidad que quiere proyectar el trabajo.

- Iluminación: se estima un coste de 34€ para la adquisición de luces LED que ayudan a realzar la experiencia visual de la instalación. Así como un total de 29€ para la compra de cinco linternas que los visitantes emplearán en la sala Crimen.
- Equipo audiovisual: adquisición o alquiler de equipo audiovisual, como los sistemas de sonido (70€), para complementar la experiencia de la instalación en caso de que el espacio no cuente con ello o el equipo no sea adecuado.
- Publicidad en redes sociales: se asigna un presupuesto de 100€ para la promoción de la instalación a través de publicidad en redes sociales como Instagram, Facebook y Twitter.
- Reserva para imprevistos: se reserva un 10% del presupuesto total, para hacer frente a posibles imprevistos o gastos adicionales que puedan surgir durante la ejecución del proyecto, esto son 70€.

Total del presupuesto: 773€.

Este presupuesto es una estimación y puede estar sujeto a ajustes a medida que se avance en la planificación y ejecución de la instalación. Se buscará optimizar los recursos disponibles y buscar alternativas económicas sin comprometer la calidad y la integridad del trabajo final.

## **7. Resultados**

El presente Trabajo de Fin de Grado ha logrado cumplir con los objetivos planteados, proporcionando una visión crítica y

reflexiva sobre la cultura de la fiesta, el exceso y el consumo de sustancias por parte de los jóvenes, evidenciando el importante rol que adquiere en este sentido la angustia intrínseca del ser humano. A continuación, se presentan los resultados específicos en relación con cada uno de los objetivos específicos.

Se ha realizado una serie fotográfica exhaustiva que captura la realidad persistente tras las noches de celebración. Las imágenes obtenidas documentan los restos y vestigios de las fiestas, mostrando simbólicamente la decadencia y el exceso. Estas fotografías proporcionan una perspectiva crítica, revelando la fragilidad de la diversión temporal y del propio ser humano. El proyecto ha logrado plasmar la esencia de estos momentos posteriores a la celebración, utilizando los residuos como metáforas potentes.

El trabajo incluye una investigación detallada sobre el papel de las drogas en las sociedades desde puntos de vista filosóficos e históricos. Se ha explorado cómo entre otros factores, la angustia humana influye en el comportamiento de consumo. Esta investigación ha sido fundamental para contextualizar las imágenes y enriquecer la narrativa del proyecto.

Los objetivos planteados para el fotolibro se han cumplido satisfactoriamente. Por un lado, se ha explorado, a través de la imagen, los excesos que caracterizan el ocio nocturno, invitando a una reflexión sobre cómo entendemos y participamos en la cultura de la fiesta. Por otro lado, se ha experimentado con la secuenciación del proyecto fotográfico en el formato de fotolibro, lo que ha permitido una narrativa visual coherente e impactante. La secuenciación y el diseño gráfico del fotolibro han sido cuidadosamente considerados para mantener el interés del lector y potenciar el mensaje crítico del proyecto.

El diseño de la instalación ha sido concebido para ser presentado en espacios de arte y salas de exhibición, logrando una interacción efectiva entre la serie fotográfica y el público. La instalación se ha estructurado en tres espacios expositivos diferenciados, idealmente en tres alturas distintas, representando

el mundo terrenal, el infierno y el cielo. Cada nivel de la instalación ofrece una experiencia única, llevando al visitante a cuestionar su percepción de la realidad nocturna y a reflexionar sobre los efectos del ocio nocturno en la salud mental y el comportamiento juvenil. La colaboración con Espai Deformes en Vinaròs va a permitir materializar esta visión, creando un recorrido inmersivo y crítico.

Se ha diseñado un cartel atractivo y efectivo para la difusión del proyecto, asegurando una adecuada promoción y visibilidad del trabajo en diversos canales de comunicación. El cartel ha sido diseñado con un enfoque visual impactante, alineado con la estética y el mensaje crítico del proyecto, logrando captar la atención del público objetivo.

En conjunto, los resultados obtenidos no solo documentan un aspecto específico de la cultura juvenil, sino que también provocan una reflexión crítica y una conversación necesaria sobre la transformación cultural hacia comportamientos más conscientes y responsables. El proyecto ha cumplido con éxito los objetivos planteados, ofreciendo una contribución valiosa tanto a nivel documental como reflexivo sobre la cultura de la fiesta y el consumo de sustancias.

A lo largo de la realización del TFG, he desarrollado habilidades clave como la investigación, el análisis y la síntesis de información, así como la escritura académica, la gestión del tiempo y la resolución de problemas. Este proceso me ha permitido especializarme en un área específica de interés personal dentro de la comunicación audiovisual, profundizando en aspectos que me apasionan y contribuyendo al conocimiento existente a través de investigaciones originales y revisiones críticas de la literatura.

El TFG es un paso más a la vida profesional, enseñándome a trabajar de manera independiente y a presentar mis hallazgos de manera clara y coherente. Me ha permitido sintetizar y aplicar los conocimientos adquiridos a lo largo de la carrera, preparándome para enfrentar futuros desafíos académicos y profesionales. Además, la experiencia adquirida ha sido sumamente enriquecedora,

brindándome una mayor comprensión de los temas tratados y fortaleciendo mi capacidad para contribuir al campo de la comunicación audiovisual.

## **8. Conclusiones**

El presente trabajo ha tenido como objetivo principal documentar, a través de un proyecto fotográfico, los excesos y la realidad que persiste después de una noche de celebración, y generar una reflexión crítica sobre estas prácticas relacionadas con el ocio nocturno. Enmarcado dentro del campo de la Comunicación Audiovisual, este proyecto busca ofrecer una perspectiva visual que invite a la contemplación y discusión sobre estos fenómenos.

La prevalencia de la angustia y la ansiedad en la vida de los jóvenes contemporáneos puede considerarse un telón de fondo que incentiva la tendencia hacia el exceso en el ocio nocturno y el consumo de sustancias. La fiesta se presenta como una vía fácil y rápida para la descarga de dicha angustia, especialmente en un contexto donde la oferta de ocio cultural joven es limitada y donde falta una educación que despierte el interés cultural y el espíritu crítico.

El proyecto fotográfico ha capturado esta realidad utilizando los residuos de las fiestas como símbolos de decadencia y exceso. A través de las imágenes, se ha buscado no solo documentar, sino también generar una reflexión crítica sobre la fragilidad de la diversión temporal y la naturaleza efímera del placer en el contexto de la cultura de la fiesta. La fotografía, en este sentido, se convierte en una herramienta poderosa para retratar y develar los hábitos de consumo, permitiendo al espectador acercarse y conocer estos comportamientos desde una perspectiva visual y emocional.

La serie fotográfica, compilada en un fotolibro y presentada en una instalación artística, cumple una doble función. Por un lado, documenta los excesos del ocio nocturno, proporcionando una perspectiva duradera sobre este fenómeno efímero. Por otro lado,

motiva la reflexión y la conciencia crítica, invitando al espectador a cuestionar las dinámicas sociales y culturales que subyacen a estos comportamientos.

El trabajo como *flâneur* ha sido fundamental para capturar la esencia de estos momentos posteriores a la celebración. Esta figura del observador errante, que deambula por la ciudad y documenta lo que encuentra, ha permitido una exploración profunda y auténtica de los espacios y vestigios de las fiestas. A través de este enfoque, se ha logrado una conexión íntima con el tema, proporcionando una narrativa visual rica.

En resumen, el proyecto fotográfico ha logrado cumplir con su objetivo de documentar y generar reflexión sobre los hábitos de consumo en torno a las fiestas. La combinación de fotografía, fotolibro e instalación ha permitido una exploración multifacética del tema, destacando la capacidad de la Comunicación Audiovisual para mostrar y revelar realidades complejas, y para incitar a la reflexión crítica sobre la cultura de la fiesta y el consumo de sustancias. Esta aproximación no solo documenta un aspecto específico de la cultura juvenil, sino que también abre un espacio de diálogo sobre la necesidad de una oferta cultural más rica y accesible, y un sistema educativo que valore y fomente la individualidad y el pensamiento crítico en los jóvenes.

**Recuento de palabras:** 21.458.

## **9. Referencias**

### **9.1. Bibliografía general**

Aparici, R. (2010). *La construcción de la realidad en los medios de comunicación*. Madrid: UNED, 11 - 22.

Bajac, Q. (2015). *La invención de la fotografía: la imagen revelada*. Barcelona: Blume, 239.

Baudelaire, C. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 87.

Baudelaire, C. (1985). "El crepúsculo vespertino" en *El spleen de París*. Madrid: Edita, 94-95.

Benjamin, W. (2002). *The Arcades Project*. Cambridge: Harvard University Press.

Bishop, C. (2005). *Installation Art. A Critical History*. Londres: Tate Publishing, 6-37.

Breton, A. (2018). *El amor loco*. Madrid: Alianza, 60.

Clemente, M., Febrer-Fernández, N., Martínez-Oña, M. (2018). *La fotografía documental como recurso en la obra de mujeres artistas: de la flâneuse a la cronista de realidades inventadas*. Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria, 18 (1), 76 - 86.

Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós.

Delgado, M. (1999). *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Anagrama.

Dirección general de la Guardia Civil. (1969). *Curso monográfico sobre drogas nocivas*.

Durkheim, E. (1995). *The elementary forms of religious life*. New York: Free Press.

*El nivel de desarrollo económico de la juventud española alcanza niveles pre pandemia*. (2024). Fad Juventud.  
<https://fad.es/noticias/el-nivel-de-desarrollo-economico-de-la-juventud-espanola-alcanza-niveles-pre-pandemia/>

Escohotado, A. (1986). Dionisos y la orgía. *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, ISSN 0210-5233, Nº 34, 1986, 197-204.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=249099&info=resumen&idioma=SPA>

- Escohotado, A. (2022). *El libro de los venenos. Las drogas de la A a la Z*. Valencia: La Caja Books, 20-257.
- Esposito, R. (2007). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 25.
- Eurípides. (1983). *Las bacantes*, versión A. Tovar. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 166.
- Fernández, H. (2017). "La Biblioteca es el museo" en *Fenómeno Fotolibro* (4). Barcelona: Fundación Foto Colectania-Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.
- Fernández, H. (2011). *El fotolibro latinoamericano*. México D.F. - Barcelona: RM,
- Fernández, H., Gimeno, E., Uriarte, J. y de Middel, C. (2014). *Un ensayo acerca del libro de fotografía y de su momento actual en España*. Barcelona: Fundación Foto Colectania.
- Fisher, J. (1998) *The Play of the World*. Londres: Empty Club, 9-20.
- Fontcuberta, J. (2002). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Freud, S. (2020). *La interpretación de los sueños (Vol.2)*. Madrid: Amorrortu, 597.
- Freud, S. (2011). *Tótem y tabú*. Madrid: Alianza.
- García Catalán, S. (2019). *La luz lo ha revelado*. Barcelona: UOC, 12-102.
- Godínez Aldrete, A. (2013). *La fiesta: del alcohol al éxtasis*. Replicante.  
<https://revistareplicante.com/la-fiesta-del-alcohol-al-extasis/>
- Gómez Isla, J. (2005). *Fotografía de creación*. San Sebastián: Nerea.
- Groys, B. (2008). *Las políticas de la instalación*. Londres: e-flux, 1-6.

- Hugnet, G. (1958). *L'exposition internationale du surrealisme en 1938*. Paris: Preuves, n°91, 47.
- Kabakov, I. (1997) *On The Total Installation*. Berlín: Hatje Kantz, 275.
- Lapeña Gallego, G. (2014). "El caminar por la ciudad como práctica artística: desplazamiento físico y rememoración". *Ángulo Recto: Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 6, 1, 21-34.
- León-Mendoza, Rl. (2019). "¿Qué prueba una imagen?". En *Tras la posverdad*, coord. Jorge Luis Marzo Pérez. Artnodes (24). Barcelona: UOC, 58. <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i24.3297>
- Lubow, A. (2003). *Arbus Reconsidered*. The New York Times Magazine, 14/09/2003. <http://www.nytimes.com/2003/09/14/magazine/arbus-reconsidered.html?pagewanted=all>
- Martín Núñez, M. y García Catalán, S. (2014). *Un segundo más y los caciques desaparecerían. El flash político de Julian Barón*. *Fotocinema*. Revista científica de cine y fotografía, 10: 329-346.
- Medrano, C., Martínez de Morentin, J., Pindado, J. (2014). *Injuve*. Universidad del País Vasco, Universidad de Málaga: *Identificación con los personajes televisivos y valores percibidos por los y las adolescentes*. [http://www.injuve.es/sites/default/files/2017/46/publicaciones/revista106\\_2-identificacion-con-los-personajes-televisivos.pdf](http://www.injuve.es/sites/default/files/2017/46/publicaciones/revista106_2-identificacion-con-los-personajes-televisivos.pdf)
- Milton, J. (2006). *El paraíso perdido*. Madrid: Cátedra.
- Ministerio de Sanidad. (2023). *ESTUDES 2023: Encuesta sobre uso de drogas en Enseñanzas Secundarias en España*. Gobierno de España, 4 - 9.
- Mira, N. (2020). *Los jóvenes, ante el reto de buscar una alternativa al ocio de discoteca*. ABC. [https://www.abc.es/familia/padres-hijos/abci-jovenes-ante-reto-buscar-alternativa-ocio-discoteca-202010100114\\_noticia.html](https://www.abc.es/familia/padres-hijos/abci-jovenes-ante-reto-buscar-alternativa-ocio-discoteca-202010100114_noticia.html)

- Mitchell, W. T. J. (1995). *Picture Theory*. Chicago: Chicago University Press.
- Newhall, B. (1938). *Documentary Approach to Photography*. Aubervilliers: Institut des Amériques.
- Nietzsche, F. (2004). *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (2011). *Obras completas, Vol. 1. Escritos de juventud*. Madrid: Tecnos, 333-343.
- Nouzeilles, G. (2016). *Arquitectura del fotolibro: escritura e imagen*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 130 - 131.
- Palao Errando, J. A. (1994). *La desasosegante cercanía del enigma: Amor y Verdad en la trama policíaca*. Archivos de la Filmoteca, 17: 78.
- Parr, M. y Badger, G. (2004). *The Photobook. A history, Vol I*. Londres: Phaidon, 7.
- Peraita, L. (2021). *Alternativas al botellón: ¿qué hace falta para que triunfen?* ABC.  
[https://www.abc.es/familia/padres-hijos/abci-alternativas-botellon-hace-falta-para-triunfen-202107210137\\_noticia.html](https://www.abc.es/familia/padres-hijos/abci-alternativas-botellon-hace-falta-para-triunfen-202107210137_noticia.html).
- Ray, M. (1963). *Self Portrait*. Boston: Little, Brown and Co., 287.
- Redondo Velasco, R. L. (2011). *El Bowery fotografiado por Martha Rosler*. Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte, núm. 24, 385 - 393.ç
- Salud mental del adolescente*. (2021). Organización Mundial de La Salud.  
<https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/adolescent-mental-health>
- Sontag, S. (2022). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debols!llo, 61-130.
- Spee, F. (2017). *Cautela criminal*. Buenos Aires: Ediar.

Steyerl, H. (2011). "Incertidumbre documental" en *Re-visiones*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Vega, C. (2016). *Reciclando imágenes. Revisión del álbum familiar y de la fotografía vernácula en el fotolibro contemporáneo*. Madrid: Fragua, 30.

Vigara, J. (n.d.). *Manual de Criminalística para la Policía Judicial*. Ministerio Del Interior, Gobierno de España: 27-29.

Weston, E. (2003). "Viendo fotográficamente". Tomado de: Joan Fontcuberta (ed.), *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.

## 9.2. Bibliografía imágenes

Fig. 1. *On Yarmouth Sands*, 1892. Paul Martin.

Fig. 2. *L'Enfer Cabaret*, década 1920. Eugène Atget.

Fig. 3. *Magasin, avenue des Gobelins*, 1925. Eugène Atget.

Fig. 4. Sin título, 1933-34. Brassai.

Fig. 5. Sin título, 1935-50. Brassai.

Fig. 6. *Running Legs, Forty-Second Street, New York*, 1940-41. Lisette Model.

Fig.7. *Sammy's, New York*, 1940-44. Lisette Model.

Fig. 8. *Dead on arrival*, 1945. Weegee.

Fig. 9. *At the San Remo bar*, 1954. Weegee.

Fig. 10. *A young man in curlers at home*, 1966. Diane Arbus.

Fig. 11. *Masked woman in a wheelchair*, 1970. Diane Arbus.

Fig. 12, 13 y 14. *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*, 1974-75. Martha Rosler.

Fig. 15. *Twisting at my birthday party*, 1980. Nan Goldin.

Fig. 16. *Heart-Shaped Bruise, NYC*, 1980. Nan Goldin.

Fig. 17. *Trixie on the Cot, NYC*, 1979. Nan Goldin.

- Fig. 18. *The Last Resort*, 1983-85. Martin Parr.
- Fig. 19. *#27*, 2015. Martin Parr.
- Fig. 20. *Photographs of British algae. Cyanotype impressions*, 1843. Anna Atkins.
- Fig. 21. *The decisive moment*, 1952. Henri Cartier-Bresson.
- Fig. 22. *Autobiography*, 1980. Sol Lewitt.
- Fig. 23. *Some Disordered Geometries*, 1980-81. Francesca Woodman.
- Fig. 24. *1967-1993 Die toten*, 1998. Hans-Peter Feldmann.
- Fig. 25. *El baño de Frida, Coyoacán, Ciudad de México*, 2006. Graciela Iturbide.
- Fig. 26. *C.E.N.S.U.R.A.*, 2011. Julián Barón.
- Fig. 27. *Karma*, 2013. Óscar Monzón.
- Fig. 28, *1200 Coal Chambers*, 1938. Fotografía de Marcel Duchamp.
- Fig. 29, *Danza alrededor del brasero en un decorado surrealista*, 1938. Fotografía de Gamma Keystone.
- Fig. 30, *The Man Who Never Threw Anything Away*, 1988. Fotografía de Aaron James Wendland.
- Fig. 31, *The Man Who Flew into Space from his Apartment*, 1985. Ilya Kabokov.
- Fig. 32 y 33. *Los polígonos se han convertido en un pliegue entre ocio y trabajo*, 2023, Fotografías de Carmen Ripollés.
- Fig. 34. *Penteo despedazado por ménades*. Fresco romano. Siglo I a.C. Casa de los Vettii (Pompeya).
- Fig. 35. *El Aquelarre*. 1797-98. Francisco de Goya.
- Fig. 36. *Sloppy Joe's Bar, in Downtown Chicago, after the Repeal of Prohibition*. 1933. Anónimo.
- Fig. 37. *Fiesta de la espuma, discoteca Amnesia*, 1991. David Alan Harvey.

Fig. 38. *Woodstock II*, 1994. Paul Fusco.

Fig. 39. Capturas de pantalla de la carpeta que contiene el bruto total de imágenes para La fiesta -a-interior.

Fig. 40 y 41. Muestra de algunos escaneos realizados para la edición de *El arma homicida*.

Fig. 42. Fotografías impresas sobre la mesa durante el proceso de edición.

Fig. 43. Captura del proceso de edición en miro.com.

### **9.3. Filmografía**

Aronofsky, D. (2000). *Requiem for a dream*. Artisan Entertainment.

Boyle, D. (1996). *Trainspotting*. Film4 Productions y Figment Films.

Brittain, J., Elsley, B. (2007 - 2013). *Skins*. Company Pictures.

Levinson, S. (2019 - presente). *Euphoria*. HBO.

Montero, C. (2008 - 2011). *Física o Química*. Ida y Vuelta.

Noe, G. (2018). *Clímax*.

Zuiker, A. E., Donahue, A. (2000-2015). *CSI: Las Vegas*. Jerry Bruckheimer, Alliance Atlantis, CBS.

## 10. Traducción al inglés de los apartados solicitados

### **Title:**

La fiesta -a-interior

### **Abstract:**

This Bachelor's Degree Final Project in Audiovisual Communication proposes a photographic project that explores the phenomenon of partying. This study combines theoretical analysis with photographic technique to investigate what happens during these experiences and their origin, comparing them to the investigation of a crime: is it a societal crime or a collective suicide?

The photographic project collects "clues" in streets and event halls after the night has ended, trying to identify the culprit behind these social dynamics and question our awareness of this reality. It is presented in two formats: a photobook and an installation. The creation of both formats involves mastering visual sequencing, editing, and photographic narrative, which are crucial aspects of audiovisual communication. The installation offers an immersive experience that combines photography, sound, and video, providing the viewer with a deeper and multisensory understanding of the subject.

Beyond the visual aspect, the Bachelor's Degree Final Project requires deep theoretical knowledge and a bibliographic review that includes data on youth consumption in nightlife contexts and the motivations behind these behaviors from philosophical and historical perspectives. Various multidisciplinary sources have been consulted, including sociological and anthropological research on the dynamics of parties and the importance of the group in the construction of youth identities.

The Bachelor's Degree Final Project concludes with a reflection on the relationship between consumption in celebrations and the inherent anxiety of the human condition. This analysis facilitates a better understanding of the dynamics and challenges young people face in their quest for fun and expression in today's society, providing a comprehensive and profound vision of the phenomenon of partying in nightlife and its artistic representation.

**Keywords:**

consumption, excess, photobook, installation, crime, party

**1.1. Introduction to the project**

Charles Baudelaire expresses in his poem *Evening Twilight* (1985: 94-95): "Oh night! Oh refreshing darkness! You are for me the signal of an inner celebration, you are the liberation from anguish." This concept is the source of the title of the present project. Referring to a typewritten text, as if drafting a police report, the "a" in "anterior" (previous) is crossed out and replaced with an "i" for "interior" (inner), because where there is a previous celebration (the remains), there was an inner celebration.

What is commonly referred to as a "party" is conceptualized by the French sociologist Émile Durkheim as collective effervescence. According to Durkheim (1995), this phenomenon occurs when a shared experience arises within a group, generating "a bond of energy and excitement that transforms the experience into a kind of addiction". The intention of this project is to elucidate what happens around this phenomenon and where it originates, as if investigating a murder: a crime of society.

The photographic project focuses on collecting "clues" on the streets and in event venues within the nightlife scene, and reinterpreting them through two formats: the photobook and the installation. The photobook format allows for careful sequencing of images, providing a tangible and portable medium through which viewers can interact with the narrative. Each photograph in the

book has been meticulously selected and arranged to guide the reader through the story, fostering a deeper reflection on the scenes depicted. On the other hand, the installation format offers an immersive experience, combining visual, auditory, and spatial elements to envelop the audience in the atmosphere of the theme.

This dual approach is designed to question and explore several key aspects: Who is the culprit? Is it a crime, or rather a form of collective suicide? What is the motive? Are we aware of this reality? By presenting the project in both photobook and installation formats, the importance of audiovisual communication techniques in capturing and conveying the complex emotions and dynamics associated with nightlife is emphasized.

Therefore, the project involves not only the act of photographing but also the careful consideration of how these images are presented and perceived. This includes the sequencing of photographs in the photobook to create a coherent narrative and the arrangement of visual and auditory elements in the installation to produce an immersive experience. By integrating these elements, the project aims to offer a comprehensive and in-depth exploration of the party phenomenon, with the goal of shedding light on its underlying causes and implications.

## **8. Conclusions**

The main objective of this work has been to document, through a photographic project, the excesses and the reality that persists after a night of celebration, and to generate critical reflection on these practices related to nightlife. Framed within the field of Audiovisual Communication, this project seeks to offer a visual perspective that invites contemplation and discussion of these phenomena.

The prevalence of anguish and anxiety in the lives of contemporary youth can be considered a backdrop that incentivizes the tendency towards excess in nightlife and substance use. Parties present themselves as an easy and quick way to release this anguish, especially in a context where the offer of cultural

activities for young people is limited and where education that stimulates cultural interest and critical thinking is lacking.

The photographic project has captured this reality using the remnants of parties as symbols of decadence and excess. Through the images, it seeks not only to document but also to generate critical reflection on the fragility of temporary fun and the ephemeral nature of pleasure in the context of party culture. Photography, in this sense, becomes a powerful tool to portray and unveil consumption habits, allowing the viewer to approach and understand these behaviors from a visual and emotional perspective.

The photographic series, compiled in a photobook and presented in an artistic installation, serves a dual function. On one hand, it documents the excesses of nightlife, providing a lasting perspective on this ephemeral phenomenon. On the other hand, it motivates reflection and critical awareness, inviting the viewer to question the social and cultural dynamics underlying these behaviors.

The work as a flâneur has been fundamental in capturing the essence of these post-celebration moments. This figure of the wandering observer, who roams the city and documents what they find, has allowed a deep and authentic exploration of the spaces and remnants of the parties. Through this approach, an intimate connection with the theme has been achieved, providing a rich visual narrative.

In summary, the photographic project has succeeded in its objective of documenting and generating reflection on consumption habits surrounding parties. The combination of photography, photobook, and installation has allowed a multifaceted exploration of the topic, highlighting the capacity of Audiovisual Communication to show and reveal complex realities, and to incite critical reflection on party culture and substance use. This approach not only documents a specific aspect of youth culture but also opens a space for dialogue about the need for a richer and more accessible cultural offer, and an educational system that

values and fosters individuality and critical thinking in young people.

## 11. Anexos

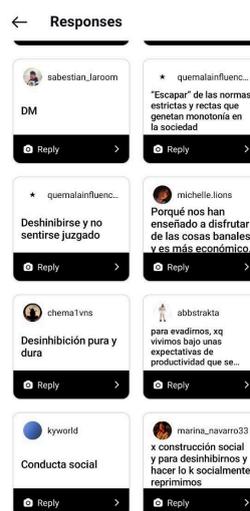
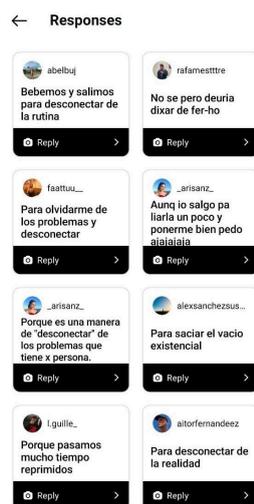
### Anexo 1. Logos para redes sociales y exposiciones

la fiesta anterior

# La fiesta anterior

### Anexo 2. Observaciones

Este documento no se aporta como dato sino más bien como parte del trabajo exploratorio de cara a la realización de las tomas fotográficas y la comprensión más de cerca del fenómeno estudiado.



← Responses

- x\_somewhereov...  
Porque nos cuesta deliberar las emociones negativas sobretodo

Reply
- x\_somewhereov...  
Porque no sabemos llenar los vacios espirituales y nos dejamos llevar x las...

Reply
- teresssss  
Re tota eixa motivació i excitació q portem

Reply
- teresssss  
Perque la beguda mos fa entra en un estat de excitació máxima i quan sortim ens fa trau

Reply
- kisegirlfuckboys  
yo para servir coño de oufits y lucir armario

Reply
- rodrigasso\_00  
Surtir porque es una práctica social.

Reply
- rodrigasso\_00  
Beure porque es algo costumbrista, no? Que asociem a la festa i pos així ho fem.

Reply
- vrhomie  
evadir la realidad

Reply

oihaneemartin  
para poder socializar nena, te toda la vida

Reply

Juan Sebastian  
Business chat - sabes...

14 Feb 2023

You reacted to their story  
Story unavailable

25 Apr, 14:32

Pues tía sobre l encuesta esta de tus historias

De mi punto de vista, creo q hay gente que sale por la rutina. hay otros q salen por desconectar de sus problemas/ vida semanal. Hay otros q salen x el vicio, alcohol/drogas/hombres/mujeres. Y tambien te encuentras q hay gente q realmente lo hace pq le gusta la musica, el baileto y compartir experiencias con los demás.

Interesante manera de verlo, muchas gracias 🙌

Nada!

Message...