

# *ATESORAR LEGADO, REAVIVAR SUSTENTO*

Lucía Navas González

Trabajo Fin de Grado

Facultad de Bellas Artes - Universidad de Málaga

Curso académico 2024-2025

Tutor: Juan J. del Junco González



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA





## ÍNDICE

<b>1. Resumen</b>	<b>9</b>
<b>2. Planteamiento inicial y trabajos previos</b>	<b>10</b>
<b>3. Investigación teórico-plástica</b>	<b>14</b>
<b>3.1 El Arte Conceptual para la fotografía hoy</b>	<b>14</b>
<b>3.2 Indicialidad y nuevas potencialidades</b>	<b>19</b>
<b>3.2.1 Una huella de doble sentido</b>	<b>19</b>
<b>3.2.2 Entre documento y reliquia</b>	<b>22</b>
<b>3.3 Abordar el territorio desde la interdisciplinariedad</b>	<b>27</b>
<b>4. Cronograma</b>	<b>37</b>
<b>5. Presupuesto</b>	<b>37</b>
<b>6. Conclusiones</b>	<b>38</b>
<b>7. Propuesta expositiva</b>	<b>38</b>
<b>8. Bibliografía</b>	<b>40</b>
<b>9. Anexo</b>	<b>45</b>

## 1. Resumen

*Atesorar legado, reavivar sustento* es el título con el que presentamos el proyecto artístico que nos ocupa a modo de Trabajo de Fin de Grado. Este surge a partir de la investigación en torno a la identidad y posibilidades afectivas del territorio a través de la fotografía, siendo crucial la influencia del Arte Conceptual y la metodología interdisciplinar. En este caso, nos desplazamos hacia la Finca La Gamera Alta, Churriana, Málaga, donde encontramos el cortijo familiar de más de cien años de antigüedad que actualmente se encuentra en proceso de rehabilitación. Este estado es el motivo que desencadena la reflexión acerca de una transformación que, desde la estima a los orígenes, se percibe como un intento de salvaguardar una casa que siempre tiende hacia la ruina. De este modo, la reforma del cortijo es una resistencia a la caída que viene impulsada por el aprecio sentimental y material, por la voluntad de perpetuidad. Este posicionamiento desvela la necesidad de atención constante para mantener en pie el vínculo afectivo. Esta idea se formaliza a través de seis piezas fotográficas que generan un conjunto de alegorías interrelacionadas mediante la resignificación de elementos pertenecientes al territorio de estudio.

**Palabras clave:** Fotografía artística contemporánea, territorio, identidad, afecto, origen, rehabilitación.

## 1. Abstract

*Treasuring legacy, rekindling sustenance* is the title with which we present the artistic project that concerns us as a Final Degree Project. This arises from research on the identity and affective possibilities of the territory through photography. In this case, we move to the Finca La Gamera Alta, Churriana, Málaga, where we find the family farmhouse of more than one hundred years old that is currently in the process of rehabilitation. This state is the reason that triggers reflection on a transformation that, from esteems to origins, is perceived as an attempt to safeguard a house that always tends towards ruin. In this way, the reform of the farmhouse is a resistance to the fall that is driven by sentimental and material appreciation, by the will to perpetuity. This positioning reveals the need for constant attention to keep the emotional bond standing. This idea is formalized through six photographic pieces that generate a set of interrelated allegories through the appropriation of elements belonging to the territory of study.

**Keywords:** Contemporary artistic photography, territory, identity, affection, origin, rehabilitation.

## 2. Planteamiento inicial y trabajos previos

*Atesorar legado, reavivar sustento* es un proyecto fotográfico que parte de la rehabilitación del cortijo familiar. Este trabajo recurre al diálogo entre seis piezas mediante las que generamos un entramado de alegorías a partir de la recontextualización de elementos vinculados a la identidad del territorio. De este modo articulamos un discurso en torno a temas de interés general como son los orígenes, el cuidado o la transformación.

En este apartado exponemos los trabajos desarrollados el Grado, con el propósito de enlazarlos con la ejecución del presente Trabajo de Fin de Grado (en adelante TFG). El sistema proyectual introducido en el tercer curso supuso la posibilidad de trabajar con los medios e intereses de preferencia personal, optando en nuestro caso por la fotografía. De este modo, conforme los proyectos han acontecido, hemos tomado conciencia de la evolución de la fotografía artística. Este aprendizaje se ha trasladado progresivamente a la práctica personal, conjuntamente, la noción de territorio adquiría protagonismo, convirtiéndose en el campo de investigación principal actualmente.

Comenzamos citando el trabajo *Dimensiones simultáneas* (fig. 1), el proyecto llevado a cabo en la asignatura Proyectos I, impartida por el profesor Javier Garcerá. En este nos centramos en la actual relación destructiva entre el ser humano y el entorno natural. Así pues, nos adentramos en un paraje de naturaleza silvestre en vías de desaparición por la próxima construcción de un campo de golf y una macrouurbanización, situado en el barrio malagueño de pertenencia: Churriana.

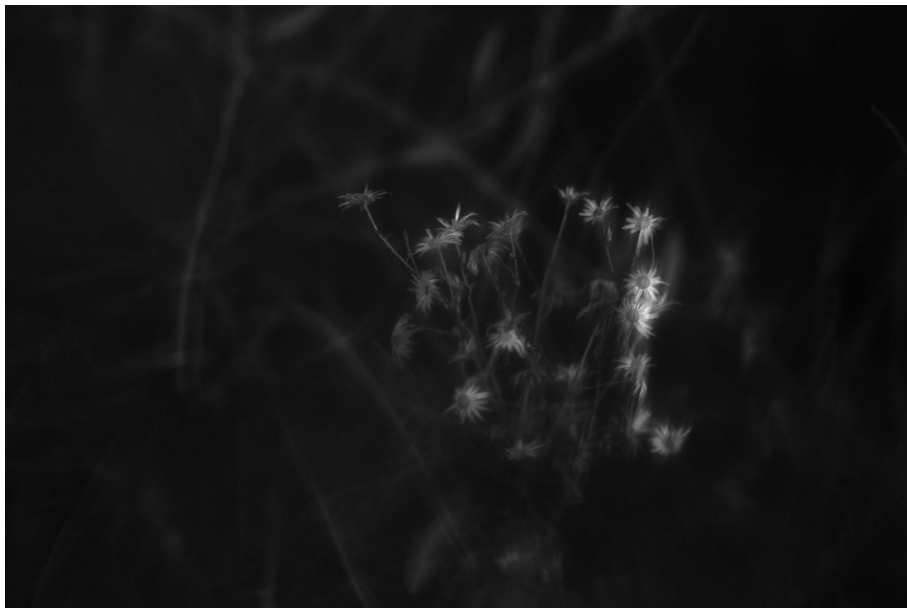


Fig. 1. Lucía Navas, *S/T*, de la serie *Dimensiones simultáneas*, 2023.

A la hora de abordar este trabajo decidimos tratar la pérdida de la flora como consecuencia de la próxima edificación. A nivel formal, usamos filtros de elaboración propia con la finalidad de retratar los detalles vegetales con una apariencia evanescente, frágil y desdibujada. Aunque mantuvimos un marcado carácter efectista, el uso de la fotografía superaba la mera captación de lo real, vislumbrándose cierta preocupación por las transformaciones en el paisaje.

En la asignatura Proyectos II, a cargo del profesor Carlos Miranda, seguimos trabajando en este lugar, profundizando más en el tema de su futura construcción y la conservación de su estado habitual. Como resultado surge *El primer hoyo: La permanencia de lo que será un manto verde* (fig. 2), un libro de artista formato caja acompañado de unos guantes de golf. En el interior del mismo encontramos una secuencia de treinta y cuatro fotografías ordenadas según el paseo realizado con frecuencia por el lugar.



Fig. 2. Lucía Navas, *El primer hoyo: La permanencia de lo que será un manto verde*, 2024.

A la hora de desarrollar el proyecto fue de especial interés la idea de lo sublime, trazando vínculos con la pintura romántica de paisaje, la cual Rafael Argullol describe como “un escenario en el que se confrontan naturaleza y hombre, y en el que éste advierte la dramática nostalgia que le invade al constatar su ostracismo con respecto a aquella.”<sup>1</sup> En consecuencia, se dialogó con la admiración y la elevación de lo natural, una visión que ha decaído con el tiempo, dando lugar a la sumisión del paisaje por parte de los proyectos urbanísticos como es el caso. Cabe recalcar las palabras de Remo Bodei, quien señala que esta posición del ser humano, “ha contribuido a reconstruir un antropocentrismo nuevo y reforzado, que ya no se contenta con situar al hombre en una posición astronómicamente privilegiada, sino que se nombra desafiador y vencedor de la naturaleza en la que lucha por la supremacía.”<sup>2</sup>

El campo de investigación comenzó por lo vegetal y se expandió hacia la inclusión de componentes arquitectónicos, tales como las ruinas de molinos y albercas pertenecientes al pasado preindustrial del siglo XV. De esta forma, el conjunto de fotografías resultante remite

<sup>1</sup> Argullol, R. (2012) *La atracción del abismo*. Barcelona: Editorial Acantilado., p. 8.

<sup>2</sup> Bodei, R. (2011) *Paisajes sublimes: El hombre ante la naturaleza salvaje*. Madrid: Editorial Siruela., p. 151.

a los diversos elementos que conforman la identidad del territorio. Por otro lado, el título del proyecto nos traslada de manera sugerente a la idea de campo de golf, haciéndose ésta más evidente al compaginarse con los guantes que forman parte de la pieza. Así mismo, se genera un diálogo entre distintas temporalidades, la caja dialoga con la idea de archivo del pasado, mientras que los guantes sitúan al espectador en el tiempo futuro. Este proyecto supone un punto destacado en nuestra práctica artística y, a partir del mismo, la fotografía comienza a ser entendida conscientemente como un medio al servicio de la idea artística. Al mismo tiempo, el concepto de territorio tomó presencia, convirtiéndose en el eje central del proyecto.

Seguidamente, en la asignatura de cuarto curso Producción y Difusión de Proyectos, impartida por la profesora Blanca Montalvo y los profesores Juan del Junco y Carlos Miranda, nos centramos en un fragmento de terreno colindante al lugar de próxima edificación comentado: la Finca Santa Tecla. Sus orígenes se vinculan a la afamada familia de comerciantes alemanes Gross, esta ha quedado rodeada y exenta de los planes de construcción, siendo propiedad del Ayuntamiento de Málaga desde 2023. La finca fue construída como residencia de retiro, a día de hoy su característica más singular es la posesión de un jardín con diversas especies, valorado especialmente por expertos botánicos. Actualmente esta se encuentra en estado de abandono, lo que ha desencadenado que su jardín se convierta en un pequeño ecosistema donde la naturaleza se autorregula ante la ausencia humana.

El proyecto titulado *Conducir afecto, un intento de salvar el jardín de Santa Tecla* es el resultado de esta investigación. En este trabajo conformado por tres piezas que giran en torno al cuidado de las nuevas plantas nacientes, la fotografía se concibe como medio de documentación de la acción artística. De este modo, *Conducir afecto* (fig. 3) es la pieza principal, una secuencia del proceso en el que ruedas de coche abandonadas, objetos encontrados en diferentes localizaciones de la finca, se transforman en un elemento de protección para los pequeños brotes. La repetición de esta acción queda expuesta en el archivo *Doce de las plantas que protegí* (fig. 4).

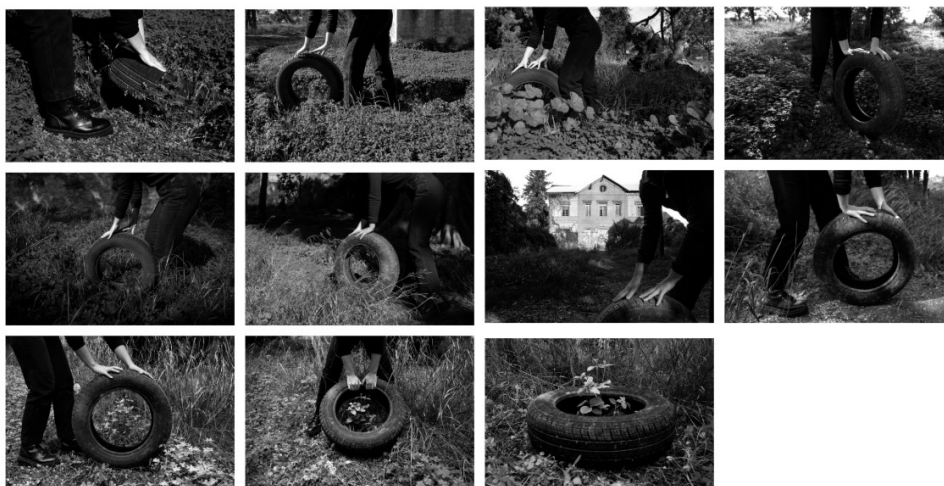


Fig. 3. Lucía Navas, *Conducir afecto*, 2025.



Fig. 4. Lucía Navas, *Doce de las plantas que protegí*, 2025.

Finalmente, *Coexistir, convivir, cohabitar* (fig. 5) es la última pieza del proyecto, una fotografía escenificada en la que el protagonismo reside en el gesto afectuoso de regar una de las plantas previamente protegidas. En definitiva, se muestra una comunión entre lo natural y lo humano que propone la posibilidad de una armonía y una reconciliación. Esta postura contiene un posicionamiento político, reconsiderando los usos de la biología. En consonancia con el posicionamiento de Vinciane Despret:

Esta poética de la atención es también una política, pues si esta biología es una ciencia de la fascinación, es también una lección sobre el saber vivir. Pueden entrelazarse en ella maneras inéditas de vivir juntos, de cohabitar, de frecuentarse y de compartir espacios e historias sin excluirse y pelearse. En fin, imaginar pistas para pensar una nueva alianza con los mundos silvestres.<sup>3</sup>



Fig. 5. Lucía Navas, *Coexistir, convivir, cohabitar*, 2025.

Como conclusión a este epígrafe, podemos observar que ha sido de importancia la evolución histórica de la fotografía, prestándose especial atención al Arte Conceptual de los años sesenta y setenta. Esto nos ha permitido adoptar nuevas estrategias que reformulan los usos del medio y que se trasladan al del TFG. Por otro lado, detectamos un claro vínculo con la noción de territorio, abarcando este concepto de un modo en el que la identidad individual de los espacios en los que trabajamos cobra relevancia en el proceso creativo.

<sup>3</sup> Despret, V. (2022) *Habitar como un pájaro: Modos de hacer y de pensar los territorios*. Editorial Cactus., p. 164

### 3. Investigación teórico-plástica

Tras presentar los trabajos previos que guardan relación con la línea de investigación de este TFG, exponemos el proceso de desarrollo teórico-plástico del presente proyecto en relación con los resultados obtenidos. Profundizaremos en aspectos teóricos con la finalidad de establecer fundamentos conceptuales, al mismo tiempo, señalaremos los trabajos de artistas que han sido de referencia para el enriquecimiento del proyecto. En este apartado nos detenemos en el estudio de las ideas principales a tener en cuenta, las cuales hemos dividido en tres puntos: *El Arte Conceptual para la fotografía hoy, Indicialidad y nuevas potencialidades y Abordar el territorio desde la interdisciplinariedad*.

#### 3.1 El Arte Conceptual para la fotografía hoy

En este epígrafe trataremos los cambios relativos a la fotografía sucedidos en la década de los sesenta, años que suponen un punto de inflexión en el desarrollo del medio. El objetivo principal de este apartado es analizar el origen de la fotografía artística contemporánea, comprendiendo así la procedencia del lenguaje formal y conceptual utilizado en el presente trabajo. Por último, destacaremos el vínculo del proyecto con las posibilidades artísticas del archivo, siendo este considerado como una estrategia notoria en el Arte Conceptual.

La fotografía adquirió protagonismo a finales de los cincuenta a través del Arte Pop, sin embargo, el Arte Conceptual fue el movimiento que marcó su trayectoria. Así es como desde un pensamiento más crítico –en cuanto a las facultades y características del medio fotográfico –, los intereses se movieron hacia otras potencialidades, superando la obsesión por lo formal procedente del modernismo. De esta manera, mientras que la fotografía moderna había pretendido reafirmarse como imagen autónoma, el conceptualismo hizo un trabajo de autocrítica que atendería a la relación de la fotografía con la realidad, dando paso a su introducción en el arte contemporáneo. Tal y como explica John Roberts:

Así mientras que el modernismo solamente podía concebir la transformación estética en cuanto modificación interna de un conjunto restrictivo de contenidos formales (pintura abstracta), el arte conceptual cuestiona la propia coherencia y legitimidad de tales contenidos. Esto implicaba desplazar la función del artista como productor de objetos discretos a productor de ideas sobre ideas.<sup>4</sup>

El origen de estos cambios proviene de la revisión de las ideas expuestas por Marcel Duchamp, estas, aunque definidas en las primeras décadas del siglo XX, no comienzan a influir en la práctica artística hasta los años cincuenta. Según David Company, las propuestas duchampianas nacían del “interés por cambiar el debate en torno al arte, por analizar su función en lugar de su morfología y por plantearse qué es el arte en lugar de qué es la

---

<sup>4</sup> ROBERTS, J. (2009). “Fotografía, iconofobia y las ruinas del arte conceptual” en *Papel Alpha*, nº 7. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca., pp 25-56., p. 28.

belleza.”<sup>5</sup> En consecuencia, este pensamiento daría lugar a la reconsideración de lo cotidiano mediante la revisión artística, manteniendo una tensión con el *no arte*.



Fig. 6. Marcel Duchamp, *Fontaine*, 1917.

Con el *readymade* (fig. 6), el objeto encontrado e intrascendente sería entendido como material y lenguaje a través del cual articular la idea artística. De esta manera, la adquisición de nuevos significados venía determinada por la apropiación y recontextualización del objeto. En relación a la fotografía, según Lucy Soutter, este suceso provoca que, “cualquier imagen por insignificante o visualmente anodina que sea, pudiera estar dotada de valor artístico en conexión con el contexto en el que se sitúa y la intención del artista.”<sup>6</sup>

En el Arte Conceptual de los sesenta y setenta, el cuestionamiento de la obra como creación, así como la validación de la idea sobre la fisicidad fueron temas principales. En consecuencia, la fotografía se convirtió en uno de los medios utilizados por excelencia, siendo vista desde la irrelevancia debido a su origen mecánico y su cualidad de reproducción. Esta perspectiva contribuiría a un uso *antiprofesional* de la misma que, además de cuestionar la habilidad artística, valoraba su funcionalidad y capacidad objetiva. De esta manera, conectó directamente con las bases del “estilo documental” definido por Walker Evans en los años treinta, el cual define Oliver Lugon como “un registro simple, frontal y centrado en el sujeto”<sup>7</sup>. Este tratamiento neutral, descriptivo y utilitario reforzaba la idea de entender la obra más allá de lo visible, así pues su sencillez llevaba al público a buscar su valor en un lugar lejano a la superficie de la imagen. Volviendo a Soutter:

[...] Esta insipidez visual ayudaba a los espectadores a comprender que el arte no se encontraba en la imagen sino más bien en algún otro lugar. De este modo, las actividades antiestéticas del arte conceptual generaban una especie de antifotografía que tenía poco en común con la fotografía de bellas artes.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Campany, D. (2011) *Arte y fotografía*. Phaidon., p. 17.

<sup>6</sup> Soutter, L. (2013) *¿Por qué fotografía artística?*. Ediciones Universidad de Salamanca., p.40.

<sup>7</sup> Lugon, O. (2010). *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.,p. 39.

<sup>8</sup> SOUTTER, L. op. cit., p.46.

Efectivamente, a la hora de abordar el presente trabajo es de importancia el desarrollo comentado, ya que para llevar a cabo nuestra propuesta ha sido esencial tener en cuenta los recursos analizados. Así pues destacamos la apropiación, trabajada durante todo el proyecto mediante el uso de elementos procedentes de la casa, los cuales han sido susceptibles de convertirse en material artístico.

Entre las primeras estrategias del conceptualismo en vinculación con el proyecto que nos ocupa, podemos destacar el paradigma del archivo. Esta predilección por los sistemas de recopilación y clasificación venía impulsada por la inclinación hacia los usos administrativos habituales de la fotografía. Tal y como apunta David Company:

Los sistemas inherentes a los archivos se correspondían con el interés del conceptualismo por las formas burocráticas, la producción en serie y lo cotidiano [...] El arte pasaba a ser un espacio para examinar los significados y las implicaciones del archivo, en lugar de convertir automáticamente sus imágenes en obras de arte.<sup>9</sup>

Para situar un punto de partida de estas propuestas debemos remitirnos a finales de los cincuenta. En esta época la pareja alemana Bernd y Hilla Becher (fig. 7) fueron pioneros en repensar la fotografía mediante una relectura del tratamiento documental y archivístico. De este modo el proyecto de los Becher parte de la documentación de estructuras industriales de la Alemania de preguerra en riesgo de pérdida. Ernst Van Alphen apunta que, “estas colecciones de imágenes pueden interpretarse como una suerte de proyecto histórico que documenta el patrimonio industrial, el tipo de arquitectura que solía dominar el paisaje alemán y europeo, y que actualmente se encuentra en vías de desaparición.”<sup>10</sup>

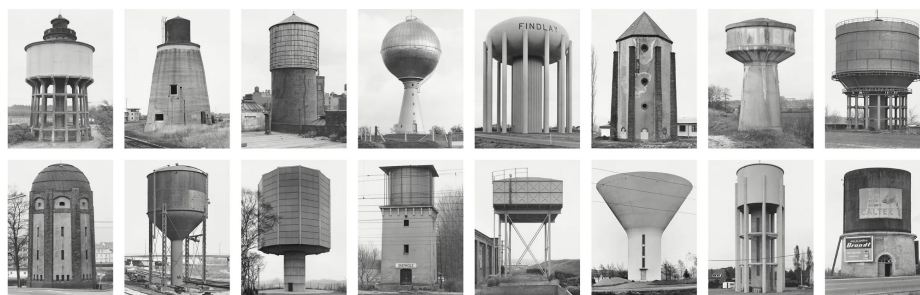


Fig. 7. Bernd y Hilla Becher, *Wassertürme*, 1963-1980.

Es así como la pareja establece comparativas con pautas de influencia minimalista, combinando la imagen objetiva y la disposición reticular. El tratamiento de las imágenes individuales parte de la composición central, a favor de la eliminación del contexto y la neutralidad, coincidiendo así con intereses de autores anteriores como August Sander (fig. 8), Karl Bossfelt (fig. 9) o Walker Evans (fig. 10). De este modo los Becher constituyen un sistema de interrelación

<sup>9</sup> CAMPANY, D. op. cit., p.21.

<sup>10</sup> Van Alphen, E. (2022). *El fracaso de la imagen*. Murcia: E. P. R. Murcia Cultural., p. 227.

y codependencia que contrapone lo común y lo singular. Como el mismo autor explica:

La colección y el archivo comienzan cuando se hacen distinciones y se crean categorías. Como ya señaló Foucault, se trata en primer lugar de observar lo semejante dentro de lo diferente y a continuación las diferencias dentro de lo semejante.<sup>11</sup>

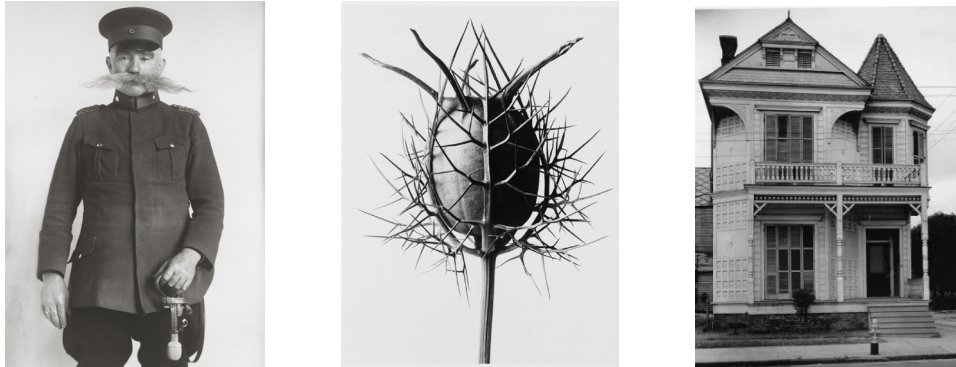


Fig. 8. August Sander, *Polizeibeamter. Der Herr Wachtmeister (Officier de police. Monsieur l'agent)*, 1925. Fig. 9. Karl Blossfeldt, *Nigella Damascena Spinnenkopf*, 1932. Fig. 10. Walker Evans, *Degenerate period of early twentieth-century New Orleans architecture. Louisiana*, 1936.

De igual manera, cabe destacar aproximaciones conceptuales posteriores por parte de artistas como Hans-Peter Feldmann (fig. 11) o Sol Lewitt (fig. 12). Ambos artistas usan el archivo para configurar un entramado de conexiones, focalizando en objetos concretos cotidianos que son aislados y recontextualizados.



Fig 11. Hans-Peter Feldmann, *All the clothes of a woman*, 1970.  
Fig 12. Sol Lewitt, *Autobiography*, 1980.

Esta estrategia creativa que enlaza el estilo documental con el concepto de archivo la trasladamos a nuestro proyecto en la ejecución de la pieza *Sostener lo que sostuvo* (fig. 13). Esta consta de un conjunto de dieciséis fotografías a modo de archivo, en el que nos centramos en la figura del clavo como la pieza mínima necesaria para sostener la casa. La clasificación y el orden de diversos clavos encontrados durante el proceso creativo nos permite observar sus particularidades. Estos adquieren importancia desde un tratamiento que está a medio camino entre los géneros del bodegón y el retrato.

<sup>11</sup> Van Alphen, E. (2018). *Escenificar el archivo. Arte y fotografía en la era de los nuevos medios*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca., p.150.

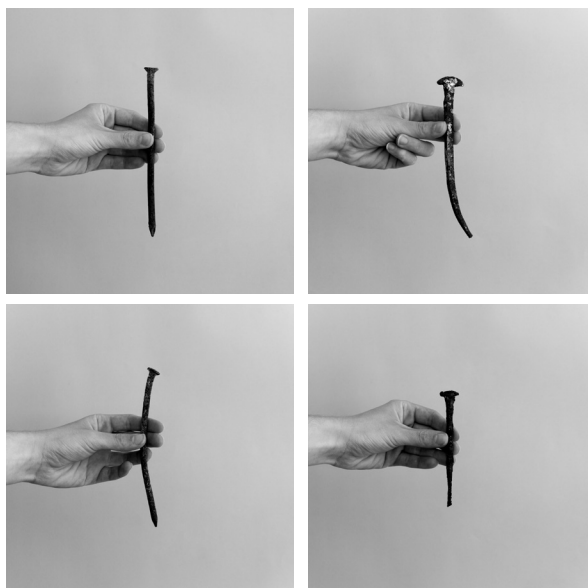


Fig. 13. Lucía Navas, *Sostener lo que sostuvo*, 2025.

En cuanto al lenguaje utilizado, recuperamos la neutralidad, el blanco y negro, así como la composición central en alusión a las propuestas comentadas. Incluimos la mano de la autora como un elemento de medida, gracias al cual podemos obtener la información del tamaño de cada una de las piezas, teniendo en cuenta así el factor de la escala.

De este modo, mientras que las propuestas conceptuales partían del interés por el elemento industrializado, en este caso observamos que las diferencias entre los clavos proceden de su origen artesanal. Dichos clavos, en contraposición a la fabricación en serie, son piezas únicas hechas a mano que nos trasladan al tiempo de construcción de la casa. En consecuencia conocemos una de las características del edificio estudiado, su antigüedad, de aproximadamente cien años. Por otro lado, la apariencia desgastada y la deformación de los mismos nos indica que su presencia ha sido valiosa para mantener la estructura en pie a lo largo del tiempo. Es así cómo el clavo, alegóricamente, nos habla de la resistencia necesaria para mantener la solidez del edificio. Esta voluntad de oposición a la caída y el deterioro se corresponde con el propósito de cuidado constante. El trabajo del clavo es de manera metafórica el mismo que hacemos en familia contra el pronóstico de la ruina, donde cada quien aporta lo que está dentro de sus posibilidades.

En conclusión, en los sesenta la revisión del legado de Duchamp trae consigo novedosos planteamientos en torno a la fotografía que se expanden en el tiempo hasta las manifestaciones artísticas contemporáneas. Estos parten de la idea de considerar los objetos cotidianos como material artístico, dando lugar a la apropiación como estrategia creativa. De este modo, la fotografía artística desplazará el gusto por lo formal mediante un proceso de autocrítica que busca nuevas alternativas y modos de producción. En consecuencia, entre los primeros usos de la fotografía a disposición de la idea destacamos el uso del paradigma del archivo, estrategia adoptada en nuestro proyecto en la pieza *Sostener lo que sostuvo*. En el siguiente epígrafe trataremos la nueva concepción de la fotografía como documento, partiendo de la reflexión sobre su carácter indicial.

## 3.2 Indicialidad y nuevas potencialidades

Tras exponer la nueva perspectiva de la fotografía que conlleva la revisión de la figura de Duchamp por parte del conceptualismo, en este apartado abordaremos el surgimiento de nuevas propuestas. En estas la fotografía será entendida como medio de documentación por parte de los artistas conceptuales, surgiendo una relectura de su cualidad indicial. Durante el próximo apartado nos centraremos en profundizar en este aspecto, continuando por concretar diferentes estrategias y sus aplicaciones en el presente proyecto.

### 3.2.1 Una huella de doble sentido

Para abordar cómo evoluciona en los sesenta la manera de trabajar con la fotografía comenzaremos por analizar el carácter indicial de la misma. Este tema fue desarrollado principalmente por Rosalind Krauss y Philippe Dubois a finales de los setenta y principios de los ochenta, fundamentándose en las teorías semióticas de Charles Sanders Peirce. Este último fue pionero en reconocer la fotografía como indicio, definiendo que:

Un indicio es un signo o una representación, que se refiere a su objeto no tanto a causa de cualquier similitud o analogía con él, ni porque esté asociado a los carácter generales que dicho objeto pueda tener, como porque está en conexión dinámica (incluyendo la conexión espacial) con el objeto individual, por una parte, y con los sentidos o la memoria de la persona a la cual sirve de signo, por la otra.<sup>12</sup>

A partir de este argumento, la interpretación de la fotografía como índice comienza por identificar su relación física con lo real, prosiguiendo por detectar una vinculación inherente al gesto y al contexto de la toma fotográfica. Más allá de la relación intrínseca con la realidad del proceso fotográfico, recalamos la importancia de representar un acontecimiento, un sujeto o un objeto concreto. En consonancia con Peirce, Rosalind Krauss describe que “una fotografía es el resultado de una impresión física sobre una superficie fotosensible. Es por tanto un tipo de icono, o registro visual, que actúa como índice de su objeto.”<sup>13</sup> Ambos coinciden en que, resultado de un proceso mecánico, las fotografías proceden de la situación a la que enfrentamos la cámara y aluden directamente a ella, “son señales o huellas de una causa particular, y dicha causa es aquello a lo que se refieren, el objeto que significan.”<sup>14</sup> Por otro lado Philip Dubois también indica que:

La imagen fotográfica en tanto es indisociable del acto que la constituye, no sólo es una huella luminosa, es también una huella trabajada por un gesto radical, que la crea por entero de un solo golpe, el gesto del corte, del *cut*, que hace caer sus golpes a la vez sobre el hilo de la duración y el *continuum* de la extensión.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Peirce, C. (1976). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión., p. 60.

<sup>13</sup> Krauss, R. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial., p 216.

<sup>14</sup> *Ibidem*. p. 212.

<sup>15</sup> Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico*. Barcelona: Ediciones Paidós, p. 141.

De manera que, la naturaleza de la fotografía reside en proceder de la realidad, guardando con ella no sólo una relación física como rastro o huella, sino también como documento testimonial definido por la intención de retener la imagen del mundo. En conclusión, la imagen fotográfica puede considerarse índice teniendo en cuenta dos ideas principales. En primer lugar, se identifica como huella en relación con un proceso físico de producción y, al mismo tiempo, es el rastro del gesto que sustrae la realidad, corroborando que el acontecimiento que significa ha tenido lugar. En palabras de David Green y Jane Lowry:

Las fotografías no son indiciales sólo porque la luz se registre en un instante sobre una porción de película fotosensible sino, primero y ante todo, porque se hicieron. El mismo acto de fotografiar, una especie de gesto performativo que apunta a un suceso que acaece en el mundo, como una forma de designación que arrastra la realidad al terreno de la imagen, es a su vez una forma de indicialidad.<sup>16</sup>

El planteamiento formulado en torno a la fotografía como indicio, se vincula con su concepción, según Dominique Baqué como “imagen-huella, reliquia o como documento.”<sup>17</sup> Este enfoque será de interés para las prácticas conceptuales, así como relevante en la introducción de la fotografía en el arte contemporáneo. En lo que respecta a nuestro proyecto, este análisis ha sido de importancia para generar propuestas con objetivos e intereses diversos que tienen como punto común la cualidad indicial del medio.

Considerando la tesis mencionada, recurrimos a la fotografía de archivo para la ejecución de la pieza *Herencia: anverso y reverso* (fig. 14), un díptico formado por dos imágenes que muestran la parte delantera y trasera de una composición de fotografías. Estas hacen referencia a las últimas tres generaciones de propietarios de la finca. Entender la fotografía como índice nos permite tomar estas imágenes como documentos que, ordenados cronológicamente, nos informan con veracidad del transcurrir de los años. La idea de la fotografía como documento de análisis viene reforzada con la exposición de la parte trasera de las imágenes de archivo. En el reverso de algunas de ellas encontramos anotaciones que consolidan la vinculación de la imagen con lo real, hablándonos del momento de la toma fotográfica, así pues estas notas fortalecen el sentido de memoria y recuerdo.

Para ello, a la hora de disponer las imágenes, hemos tenido en cuenta la superposición, como recurso para remitir al solapamiento de los sucesivos tiempos. Estableciendo una lectura de izquierda a derecha, encontramos imágenes vinculadas al paso por el territorio de tres generaciones esenciales hasta el momento actual. Estas etapas presentadas se corresponden con los primeros dueños con los que los abuelos de la que esto escribe tuvieron contacto, posteriormente ellos fueron quienes la heredaron ante la ausencia de hijos de la pareja anterior y por último, mis padres, propietarios actuales.

<sup>16</sup> GREEN, D y LOWRY, J. (2007) “De lo presencial a lo performativo: nueva revisión de la indicialidad fotográfica” en *¿Qué ha sido de la fotografía?*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili., pp. 49- 64., p. 57.

<sup>17</sup> Baqué, D. (1998). *La fotografía plástica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili., p. 42.



Fig. 14. Lucía Navas, *Herencia: anverso y reverso*, 2025.

La pieza que estamos comentando se corresponde con una estrategia de ordenación y recomposición que indaga en las imágenes del álbum perteneciente a la familia y ubicado en la casa. A tenor de ello, Serge Tisseron nos explica que, “estos responden a menudo al deseo de juntar trozos dispersos de un rompecabezas familiar.”<sup>18</sup> Es por ello que el álbum familiar se concibe como un intento de reunificación y asociación de vínculos, mediante el que se crea un sentimiento de pertenencia al grupo, “del mismo modo que la imagen de un sujeto es un espejo de su identidad, la reunión de imágenes en un álbum se considera un espejo de la identidad familiar.”<sup>19</sup>

En nuestro caso, este conjunto de imágenes supera la noción de familia incluyendo a los primeros dueños de la finca con los que se tiene contacto directo. Más allá de los lazos familiares de las dos últimas generaciones, en el álbum se añadió a los propietarios anteriores, con los que mis abuelos mantuvieron relaciones laborales. En el caso de mi abuelo, trabajó como capataz en la siembra de caña de azúcar; mi abuela, por otro lado, se encargó de los cuidados del matrimonio en su vejez. Podemos concluir por lo tanto que, el álbum traspasa el límite de lo familiar, revelando un compendio de imágenes que alude al conjunto de personas conectadas con el territorio durante un tiempo determinado más que al mero parentesco.

Este compendio de imágenes nos otorga información tanto visual como materialmente. Observamos como los primeros propietarios conocidos podían costearse una buena cantidad de retratos, la mayoría de ellos realizados en estudios. También se incluyen fotografías usadas a modo de postal que señalan la posibilidad de viajar, o lo que es lo mismo, denota unas buenas condiciones laborales. En cuanto a mis abuelos, observamos un número inferior de fotografías, la mayoría de ellas relativas a la vida en la finca. Muy pocas de estas son tomadas en estudios, sólo aquellas que, por la vestimenta, detectamos que han sido tomadas en momentos destacados. Con el paso del tiempo la fotografía se convirtió en un medio más asequible, por ello existe una gran cantidad de imágenes de mi madre. El hecho de que mis abuelos pudieran acceder a la fotografía desencadena la toma de imágenes cotidianas que tienen como objetivo archivar el crecimiento de mi madre de una manera humilde, al margen de las pretensiones de la fotografía de estudio.

<sup>18</sup> TISSERON, S. (2000) *El secreto de la cámara lúcida*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca., p. 118.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

En cuanto a nivel formal, a la hora de llevar a cabo esta pieza hemos tenido en cuenta la obra *100 years* (fig. 15) de Hans-Peter Feldmann, quien parte de fotografías de archivo para otorgarles un nuevo significado a través de la ordenación. En su caso, recurre a la edad de las personas fotografiadas para disponer una línea temporal que va desde los cero a los cien años. Así es como partiendo de lo indicial se generan vínculos mediante la agrupación y jerarquización. Volviendo a aspectos relativos al archivo comentados en el primer epígrafe (véase página 16), Ernst Van Alphen remarca que “coleccionar y archivar introducen significado, orden, límites, coherencia y razón en lo que es dispar y confuso, contingente y sin contornos”<sup>20</sup>, permitiéndonos de esta manera generar nuevas significancias.



Fig. 15. Hans-Peter Feldmann, *100 years*, 2001.

Finalmente, concluimos en que la fotografía puede considerarse indicio desde dos perspectivas. Por un lado, debido al proceso físico que la hace posible; por otro lado, en vinculación con el gesto que persigue la retención de lo real en imagen. De esta manera, tener en cuenta estos aspectos nos proporciona una mayor conciencia sobre el medio de trabajo, permitiéndonos el desarrollo de nuevos campos de experimentación. En definitiva, la resignificación de la fotografía de archivo es una de las estrategias ligadas a la revisión del índice fotográfico que hemos aplicado en nuestro trabajo. A continuación, nos centraremos en otras posturas en torno al tema propuesto que han sido de influencia en el proyecto que nos ocupa.

### 3.2.2 Entre documento y reliquia

Volviendo al Arte Conceptual los sesenta y setenta, cabe remarcar que los artistas entendieron que el valor de la fotografía no residía únicamente en su capacidad de reproducir la realidad con más o menos fidelidad, sino en su poder para conservarla y trabajar con su representación. Es así como, según David Green y Jane Lowry “los artistas conceptuales en lugar de aceptar alegremente la noción de documentación la sometieron a cierta crítica festiva o a formas de deconstrucción general.”<sup>21</sup> De esta manera, el carácter indicial de la fotografía se empleó desde otros puntos de vista que reevaluaban su posibilidad documental. Tal y como señala Lucy Soutter:

[...] Los artistas de Europa y de las Américas se basaron en el legado de Duchamp para explorar el arte sin objetos tradicionales, produciendo en su lugar un arte de acciones, acontecimientos,

<sup>20</sup> VAN ALPHEN, E. op. cit., p. 151.

<sup>21</sup> GREEN, D y LOWRY, J. op. cit., p. 51.

performances, sistemas, conceptos y entornos. Las fotografías se utilizaban para documentar estas actividades, por lo general instantáneas en blanco y negro bastante informales, de impresión barata.<sup>22</sup>

John Roberts nos explica este suceso como un *proceso de reajuste*, mediante el que, “al apartarse de las exigencias éticas del fotoperiodismo y de las ambiciones estéticas del modernismo, la función indicial de la fotografía pasa por un proceso de realineamiento.”<sup>23</sup> De este modo, tomar conciencia de la vinculación del medio fotográfico con la realidad provoca la predilección por el uso de la indicialidad a favor de la idea artística, en muchos casos efímera. Así es como la concepción de la fotografía como el testigo de lo momentáneo desemboca en un proceso de desvinculación de formalizaciones complicadas que, sin embargo conllevan un desarrollo conceptual complejo. De este modo, las propuestas del momento se relacionaron con una tendencia hacia formas fugaces e intangibles. Tal y como indica David Company:

Esa capacidad de dotar de una expresión permanente a formas y comportamientos efímeros es precisamente lo que hizo que los artistas se interesaran por la fotografía. Consideraban que podía contribuir a lo que Lucy Lippard, entre otros, calificó como “desmaterialización del arte”, no en el sentido de hacer desaparecer el arte, sino de conseguir que adoptara formas fugitivas y ambiguas.<sup>24</sup>

En definitiva, la fotografía se concibió como un medio de documentación que permite mantener la obra activa en el tiempo. Es así como, al conseguir que lo momentáneo sobreviva, haciendo alusión a las palabras de Dominique Baqué “más que como documento, la fotografía aquí funciona como reliquia: esa reliquia infinitamente preciosa y frágil en la que la mirada va a intentar descifrar la huella viviente de lo que ha sido.”<sup>25</sup> Esta nueva perspectiva trae consigo propuestas que parten en muchas ocasiones de actitudes performáticas, con origen en las fotografías escenificadas de Yves Klein (fig. 16) sobre 1960. Poco después, Bruce Nauman (fig. 17) acudió al medio fotográfico con intenciones similares, con el objetivo de “escenificar algo como evento para la cámara”<sup>26</sup>.

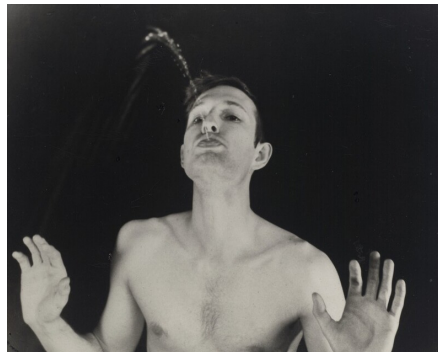


Fig. 16. Yves Klein, *Sauts dans le vide*, 1960.

Fig. 17. Bruce Nauman, *Myself as a fountain*, 1966.

<sup>22</sup> SOUTTER, L. op. cit., p.46.

<sup>23</sup> ROBERTS, J. op. cit., p.39.

<sup>24</sup> COMPANY, D. op. cit., p.26.

<sup>25</sup> BAQUÉ, D. op. cit., p.14.

<sup>26</sup> ROBERTS, J. op. cit., p.40.

Este tratamiento de la fotografía lo hemos trasladado al TFG en la serie *Un lugar próximo para el retorno* (figs. 18 y 19). En este conjunto de imágenes la escenificación se une a la documentación fotográfica, acudiendo según Alberto Martín a “la capacidad para construir realidades a partir del fuerte carácter indicial de la toma fotográfica”<sup>27</sup>. Desde una postura performática, colocamos elementos en el lugar que les corresponderá estar cuando la reforma finalice. Estos gestos nacen desde una posición que apuesta por la conservación y el afecto, de este modo no sólo lucha por mantener la casa en pie, sino que respeta sus características originales. Por ello, los objetos escogidos son identitarios del lugar, procedentes del diseño y la arquitectura del edificio.



Figs. 18 y 19. Lucía Navas, *Un lugar próximo para el retorno*, 2025.

Así es como acudiendo a los arreglos que quedan por hacer, –frente a la lentitud e insistencia que conlleva el proceso de reforma –, esta estrategia se convierte en una manera de visualizar un tiempo venidero, en el que cada cosa estará en el lugar que le pertenece. Es de esta forma como conviven al unísono el pasado, a partir del uso de objetos particulares del edificio; el presente, en cuanto a que mostramos su circunstancia actual; y el futuro, al sostener las diferentes piezas en el lugar donde se ubicarán más adelante. En conclusión, desde lo inacabado aludimos a diferentes temporalidades que se solapan a través de los materiales, el contexto y el gesto poético.

Estableciendo relaciones de ámbito escultórico entre cuerpo y espacio, destacamos las propuestas de Valie Export, Francesca Woodman, Dennis Oppenheim o Bas Jan Ader. Profundizando en aspectos de nuestro interés, Dennis Oppenheim en su pieza *Documentation of Parallel Stress - A 10 minute performance piece*, 1970 (fig. 20) trabaja con la adaptabilidad del cuerpo a lugares concretos, estrategia que retoma Valie Export en la serie fotográfica *Selbstporträt mit Stiege und Hochhaus*, 1989 (fig. 21) desde un posicionamiento de género feminista. Cada cual articuló esta estrategia en torno a su discurso e intereses, en nuestro caso, tomamos posiciones que vienen definidas por el lugar al que pertenecen los elementos con los que trabajamos. En cuanto a Francesca Woodman (fig. 22), generalmente su obra se fundamenta en establecer vínculos de unión con espacios ruinosos desde un lenguaje poético. En el presente

<sup>27</sup> MARTÍN, A. (2001). “El tiempo suspendido: Fotografía y narración” en Jiménez, J. *A qué llamamos arte, el criterio estético*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca., pp. 169-180., p. 170.

trabajo la presencia humana se enlaza con el espacio al ser necesaria para mantener los objetos en su lugar futuro. Por último, mencionamos la influencia de Bas Jan Ader (fig. 23), de sus obras cabe destacar el trabajo con la noción de lo absurdo, según Javier Hontoria, “algo que rehuye la coherencia y la linealidad”, que se percibe “sin armonía” y en principio, con un “carácter antinarrativo”. El interés de sus propuestas radica en un proceso inútil y a su vez heroico, que desde la acción poética, “no narra sino que sencillamente expresa una idea”<sup>28</sup>



Fig. 20. Dennis Oppenheim, *Documentation of Parallel Stress - A 10 minutes performance piece*, 1970.

Fig. 21. Valie Export, *Selbstporträt mit Stiege und Hochhaus*, 1989.



Fig. 22. Francesca Woodman, *From the space series*, 1976.

Fig. 23. Bas Jan Ader, *Broken fall (organic)*, 1971-1974.

Como anteriormente mencionamos, el proceso de reforma del cortijo tiene la premisa de restaurar desde el respeto y aprovechamiento de los materiales originales. Sin embargo, durante el transcurso de la obra es irremediable descartar aquellos elementos que no se encuentran en condiciones favorables para llevar a cabo la función que les corresponde y por lo tanto quedan convertidos en residuos. De este modo, en la serie *Con los restos de la casa construí una propia* (figs. 24 y 25), seguimos trabajando desde la acción, pero esta vez, de un modo más implícito. En este caso, la imagen no muestra la acción desarrollada sino sus efectos. De este modo, las fotografías surgen de la construcción de un bodegón, abogando por la recuperación del material original convertido en desecho.

<sup>28</sup> Hontoria, J. (2010) *Bas Jan Ader. Entre dos tierras*. Galicia: Xunta de Galicia., p. 48.



Figs. 24, 25 y 26. Lucía Navas, *Con los restos de la casa construí una propia*, 2025.

La ejecución de este bodegón conlleva la revisión de estos elementos que han perdido su función para ser resignificados y elevados a través de la construcción artística. Basándonos en la utilización de los materiales originales establecemos una alegoría con el proceso de rehabilitación de la casa, en el que al igual que en la construcción del bodegón se genera un diálogo con los elementos pertenecientes a la estructura del edificio en un intento por mantenerlos o darles nuevos usos. Es así cómo se realzan estos objetos que, a pesar de perder su capacidad práctica, se consideran un resto vinculado a la historia e identidad de la casa. Recalcando las palabras de Alberto Martín en cuanto a la imagen escenificada:

Estas imágenes vienen a recombinar elementos, en muchos casos, preexistentes. No se trata tanto, en estas escenificaciones, de proponer elementos inéditos, cuanto de proceder a crear nuevas relaciones entre lo ya dado y conocido, de manera que la información que tenemos se actualice y adapte a nuevos contextos.<sup>29</sup>

Para llevar a cabo esta composición, hemos tomado como principal referencia los bodegones de Irving Penn (fig. 27), así mismo, cabe comentar la influencia de las propuestas de Peter Fischly y David Weiss (fig. 28). En ambos casos la fotografía es el medio elegido para documentar la interacción estudiada de elementos que se conjugan a través del género del bodegón, desdibujando los límites entre lo pictórico, lo escultórico y lo fotográfico. En nuestro trabajo, la distribución se fundamenta en analizar los materiales para crear una configuración a favor de sus cualidades, mediante un proceso de construcción comparable a la reforma. Como resultado, obtenemos una estructura que juega con la tensión entre la estabilidad de las piezas individuales, en contraposición con la endeblez que emana el conjunto. Así, la imagen nos traslada a la situación del edificio, manteniéndose firme a pesar de la antigüedad y fragilidad de sus materiales.

<sup>29</sup> MARTÍN, A. op. cit., p. 172.



Fig. 27. Irving Penn, *Edifice*, 1979.

Fig. 28. Peter Fischly y David Weiss, *Honour, Courage, Confidence*, 1984.

Para concluir este punto, hemos trazado una visión amplia en torno a las posibilidades artísticas que nos otorga la fotografía desde la vinculación indicial con lo real. De este modo, hemos expuesto propuestas de diferente índole que mantienen en común la consideración de la fotografía como documento. Así, esta se concibe como un medio cuya importancia reside en permitirnos acceder a una realidad concreta en relación con diversos intereses, como pueden ser la constatación de la acción o el registro de lo escenificado. En el próximo apartado nos centraremos en la metodología interdisciplinar en el arte, especificando cómo la hemos aplicado en nuestro trabajo.

### 3. Abordar el territorio desde la interdisciplinariedad

Tras profundizar en la indicialidad fotográfica y sus posibilidades creativas en consonancia con el presente proyecto, finalmente abordaremos la interdisciplinariedad como estrategia en la fotografía artística contemporánea.

Comenzando por precisar su significado, el adjetivo interdisciplinar, según el diccionario de la Real Academia Española, se refiere a “la cooperación de disciplinas o materias de estudio.”<sup>30</sup> El objetivo de este procedimiento es el traslado de recursos de diferentes áreas de conocimiento para su aplicación simultánea.

En cuanto a la práctica artística, la estrecha relación entre el arte y la cultura general ha provocado la búsqueda de nuevos métodos de investigación a favor de resultados más complejos. De este modo, la antropología, por su naturaleza interdisciplinar y su vinculación con la cultura como objeto de estudio, ha sido una de las disciplinas destacadas a la que han acudido los artistas en los últimos tiempos. Ya en la década de los noventa,

<sup>30</sup> Real Academia de la Lengua Española y Asociación de Academias de la Lengua Española: *Diccionario pan-hispánico de dudas (DPD)* [en línea], [rae.com](http://rae.com) [consulta 10 de mayo de 2025] Disponible en: <https://www.rae.es/dpd/interdisciplinario>.

Hal Foster remarcaba:

Recientemente la vieja envidia del artista entre los antropólogos ha invertido su orientación: una nueva envidia del etnógrafo consume a muchos artistas y críticos. Si los antropólogos querían explorar el modelo textual en la interpretación cultural, estos artistas y críticos aspiran al trabajo de campo en el que teoría y práctica parecen reconciliarse.<sup>31</sup>

Según el autor, este “giro etnográfico” se articula mediante la convivencia de dos aspectos contradictorios que comparten el arte y la crítica con la antropología. Estos son, en primer lugar, el sentido del texto para la apertura de significados y en segundo lugar, una crisis referencial. Como solución a esta paradoja, para Hal Foster, el disfraz de semiólogo cultural o de trabajador de campo es una estrategia que perpetúa y de igual modo cuestiona el estado de ambigüedad.<sup>32</sup> De este modo, la interdisciplinariedad ha consistido en la apropiación de métodos de investigación que hibridan lo artístico con lo científico, lo ficticio con lo analítico. Este recurso ha seguido evolucionando hasta la actualidad y, en consecuencia, se ha desarrollado una vertiente artística que aboga por el diálogo unidireccional entre arte y ciencia, apostando por el aplique de métodos de múltiples disciplinas al proceso creativo. Alberto Martín señala que:

El modelo del antropólogo, del arqueólogo, del cartógrafo o del etnógrafo ha tenido una presencia agitada de entradas y salidas, de discusiones y revisiones, en la escena artística de las últimas décadas. De tal manera que la compleja relación entre cultura, ciencia y arte conforma ya un campo expandido sobre el que se desenvuelve buena parte de la creación contemporánea.<sup>33</sup>

En consecuencia, este intercambio ha propiciado una influencia clara no sólo en cuanto al uso de metodologías, sino que a nivel formal, “hay un trasvase estético a través de la reapropiación de estrategias visuales de presentación de los resultados científicos que son reencuadradas en el ámbito específico de la experiencia y la práctica artística.”<sup>34</sup> La adopción de formas de presentación propiamente científicas desemboca en un sistema de orden y jerarquización que, entendiéndose desde la producción artística conforma un procedimiento alegórico. En semejanza con la interdisciplinariedad, la alegoría puede definirse en palabras de José Luís Brea como “el lugar del cruce de dos escrituras, su horizonte intertextual.”<sup>35</sup>

Centrándonos en la fotografía, ésta ha sido utilizada como un medio de estudio en diversas áreas de conocimiento extra-artísticas desde una perspectiva puramente documental. Estos usos aplican su carácter indicial con fines analíticos, convirtiéndose así en un medio adecuado para el entendimiento del mundo. Señalando las palabras de Ernst van Alphen:

<sup>31</sup> Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Ediciones Akal., p. 186. 3

<sup>32</sup> *Ibidem*. p. 199.

<sup>33</sup> MARTÍN, A. (2008). “Las alegorías del naturalista o el coleccionista de sueños”, en Del Junco, J. *El naturalista y lo habitado: trazas, huella y el artificio del artista*. Sevilla: Cajasol., pp. 5-11. p. 6.

<sup>34</sup> *Ibidem*. p. 10.

<sup>35</sup> Brea, J. (1991). *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Editorial Tecnos., p. 30.

La cámara es una máquina de archivo: toda imagen produce un objeto-archivo a priori. Así pues, con el paso del tiempo, la imagen fotográfica se ha convertido en un objeto destinado a la ordenación documental, y ha sido apropiada para una variedad de usos científicos, industriales y culturales.<sup>36</sup>

La utilización del medio por parte de múltiples disciplinas ha provocado la producción de imágenes fotográficas ajenas a lo artístico que, sin embargo, coinciden en guardar una conexión íntima con el estudio del ser humano y la cultura. En lo que a nuestro trabajo respecta, tal y como analiza Alberto Martín, cabe destacar que la fotografía ha sido el medio preferente en las últimas décadas para la relectura del paisaje, tanto en su visión como género con una larga tradición, como en su nueva estructuración temática y estratégica en torno a la noción de territorio.<sup>37</sup> En este proceso en el que los límites entre disciplinas se desdibujan, “la tensión entre documento y arte”, así como la concepción tradicional del género del paisaje se “reactivan y reformulan”.<sup>38</sup> En cuanto a artistas contemporáneos que utilizan estos códigos, cabe destacar a Xavier Ribas, Bleda y Rosa o Juan del Junco, quienes han sido de referencia a la hora de abordar el presente proyecto.

Para ejemplificar la interdisciplinariedad en la obra de Xavier Ribas (fig. 29) acudimos al ya extenso proyecto *Nitrato*, el cual estudia el impacto que conlleva la extracción del mineral en el desierto de Atacama. El proyecto combina la fotografía con la historia, la geografía o la antropología. A partir de, según Carles Guerra, el *despliegue del dispositivo documental*, “la práctica documental adquiere las funciones de una plataforma vinculante, relacional y extremadamente productiva que, lejos de confirmar las diferencias entre la investigación académica y la artística, busca formas de representar la cooperación entre ambas.”<sup>39</sup> Enlazando con nuestro trabajo, el artista genera múltiples puntos de vistas que pivotan en torno a un elemento de interés, el nitrato, generando una red de correlaciones. Del mismo modo, las piezas que componen el presente proyecto adhieren matices a nuestro discurso, dando lugar a un compendio de perspectivas que mantienen en común el mismo objeto de estudio, en vinculación con materias como la antropología y la arqueología.

Sobre la práctica artística de la pareja Bleda y Rosa (fig. 30), el campo de investigación parte del estudio del territorio mediante la interrelación entre la fotografía y la historia. Según Marta Marco, sus obras se caracterizan por la condensación de diferentes tiempos, donde el paisaje se percibe como contenedor de acontecimientos en relación con la memoria y la actividad humana.<sup>40</sup> Es así como los lugares se convierten en testigos de sucesos y transformaciones, donde diferentes temporalidades se solapan. En conexión con el trabajo que nos ocupa, entendemos el territorio como acumulación de hechos pertenecientes a su historia. Al igual que Bleda y Rosa

<sup>36</sup> Van Alphen, E. op. cit., p. 212.

<sup>37</sup> MARTÍN, A. (2015). *Apuntes sobre el paisaje y la imagen*. Documentación complementaria de la exposición *La construcción social del paisaje*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo., p. 6.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> GUERRA, C. (2014) “ El despliegue del dispositivo documental” en Ribas, X. *Nitrato*. Barcelona: MACBA., pp.13-18, p. 8.

<sup>40</sup> Marco, M. (2013) *Paisaje, lugar y memoria en la obra de Bleda y Rosa*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza., p. 2.

hemos recurrido a lo tangible y visible para ahondar más allá de la superficie.

En el caso de Juan del Junco (fig. 31), comenzó su trayectoria llevando a cabo una práctica de carácter interdisciplinar, sin embargo, su producción artística ha evolucionado hasta trabajar aspectos relativos al territorio y la memoria personal desde la transdisciplinariedad. La singularidad de su obra recae en el cruce entre el arte contemporáneo y la ornitología, apropiándose de estrategias como la caminata, el archivo, el uso del texto o la revisión del archivo fotográfico ornitológico de los sesenta y setenta, de donde proceden características como el blanco y negro o el uso de la fotografía como documento científico.<sup>41</sup> En conclusión, estos recursos permiten al artista crear un imaginario personal que deriva en la posibilidad de abarcar temas de interés general mediante procedimientos reformulativos y alegóricos, desde un lenguaje marcado por las características y formas de vida de las aves en relación con el relato personal. Este último aspecto guarda relación con nuestro trabajo, hemos partido del microrrelato de carácter íntimo en relación con las historias de vida como metodología de investigación, la cual comentaremos más adelante. De este modo lo que en principio tenía un interés individual adquiere una dimensión de valor colectivo.



Fig. 29. Xavier Ribas, *Caliche fields*, 2014.



Fig. 30. Bleda y Rosa, *Origen*, 2003-hasta la actualidad.

Fig. 31. Juan del Junco, *Ese gran trecho que -aún en vuelo- separa el secano de dos mares*, 2025.

<sup>41</sup> DEL JUNCO, J. (2021). *Ornitología emocional. Una práctica inter y transdisciplinaria entre la ornitología de campo y la práctica artística*. Tesis doctoral. Universidad de Málaga., p. 557.

Como punto común entre los artistas comentados y el presente proyecto, destacamos que el estudio del territorio a partir de recursos de otras disciplinas desemboca generalmente en un proceso de acercamiento desde lo macroscópico hacia lo microscópico. Este cambio de escala procede de la aplicación de métodos basados en el análisis de los detalles y elementos asociados a un lugar específico y que, por tanto, conforman su identidad. Superando el tratamiento tradicional del paisaje, Elena Vozmediano apunta que, la indagación en torno a objetos determinados nos acerca a un proceso de disección, que exige la posterior necesidad de recomposición por parte del espectador.<sup>42</sup> De este modo el lenguaje no es directo, se forja un espacio de diálogo impulsado por indicios. En palabras de Alberto Martín:

La fotografía actúa como herramienta para construir evidencias y al mismo tiempo como máquina de fabulación que desvela lo que no es evidente, [...] la tensión entre superficie y profundidad, entre lo que se ve y lo que se descubre, lo que se muestra y lo que se oculta.<sup>43</sup>

En nuestro caso, venimos trabajando la alegoría a lo largo del proyecto, de manera que, hemos construido un relato en torno al territorio a través de la selección y trabajo con objetos concretos. Como ya explicamos en el primer epígrafe (véase p. 9), este procedimiento surge de las estrategias de apropiación con origen en el *readymade*. Así pues, este recurso nos permite dotar a elementos aparentemente intrascendentes de nuevos sentidos a través de la intención artística. Según explica José Luís Brea:

Cualquier objeto en esa medida puede ser empujado hacia su límite, elevado más allá de sí, hasta valer por otra cosa, hasta decir algo otro. Hasta expresar, hasta escribir- para ser más preciso-, una diferencia que se enunciaría allí, en él, a través de él. Todo objeto -pero también toda imagen, todo signo, todo gesto, o todo trazo- puede así ser conducido en arrebatada alienación hacia esa ventriloquía, devenir el lugar de enunciación en el que algo otro es dicho.<sup>44</sup>

En lo que a nuestro trabajo respecta, la aproximación al detalle ha sido el planteamiento principal a lo largo del proyecto. Sin embargo, en la pieza *Casa de piedra, madera y teja* (fig. 32), hemos adoptado un enfoque interdisciplinario que plantea este acercamiento en relación con la arqueología (fig. 33). Esta disciplina es de interés para nosotros, ya que conlleva el estudio de indicios procedentes del pasado, entendiendo la evolución del territorio desde el sustrato, como señala Virginia Torrente “de alguna manera metafórica la arqueología araña en la superficie para encontrar lo que hay debajo escondido.”<sup>45</sup>

<sup>42</sup> VOZMEDIANO, E. (2014). “Tantos ojos sobre el paisaje” en *Arte y parte*, nº 112., pp. 70-95, p. 94.

<sup>43</sup> MARTÍN, A., op. cit., p. 10.

<sup>44</sup> BREA, J., op. cit., p. 30.

<sup>45</sup> TORRENTE, V. (2013). “En deuda con la arqueología” en *Arqueológica*. Madrid: Matadero Madrid., pp. 3-9, p. 5.

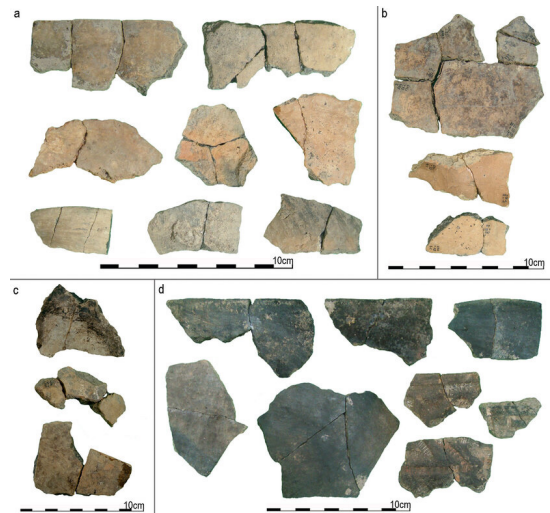


Fig. 32. Lucía Navas, *Casa de piedra, madera y teja*, 2025.

Fig. 33. Remontaje por familias de fragmentos usado por arqueólogos.

Así, esta vez nos dirigimos al objeto de desecho con una mirada diferente, más científica, pero que aún así conserva un carácter de calidez. Para llevar a cabo esta serie hemos partido de una muestra de materiales recogidos de la cuba de escombros de la casa. Basándonos en los métodos arqueológicos, el procedimiento seguido consta de tres pasos: identificación, clasificación y recomposición. Este último se corresponde con la búsqueda de un posible vínculo de unión entre los fragmentos, recurso del que nos valemos como alegoría de la reconstrucción histórica y material de la casa. En consonancia con las palabras de Virginia Torrente:

La arqueología parte de un análisis explícito de objetos buscados y encontrados, analizados y datados en el proceso de clasificación de los mismos. La parte implícita, conlleva un estudio posterior de dichos objetos, y en esa segunda fase, sucede lo subjetivo. [...] El artista se puede permitir “jugar” con las interpretaciones, llevarlas a su campo creativo, utilizar un método de carácter “pseudoarqueológico”.<sup>46</sup>

Así pues, los métodos originalmente arqueológicos se expanden hacia diversas interpretaciones gracias a la apropiación de los mismos desde el ámbito artístico. Para nosotros, la búsqueda de correlaciones en la práctica arqueológica se asocia a la reconstrucción de la memoria del lugar a través de lo sedimentario. De esta manera, las diferentes porciones de material se corresponden con los hallazgos y acontecimientos que conocemos, así como el proceso de remontaje se percibe como un intento de vincularlos entre ellos. Este propósito de generar correlación entre eventos aflora del afecto por el territorio, reflejando el interés por sus orígenes y su evolución para la comprensión de su estado actual.

En la última pieza del proyecto que vamos a comentar, hemos conferido presencia a la sucesión de hechos que venimos comentando. Para ello, hemos recurrido a la metodología basada en las historias de vida como técnica etnográfica. Esto se debe a que, aunque nuestro

<sup>46</sup> *Ibidem.* p. 4.

proyecto abarca la transformación como concepto principal, lo abordamos a través de un relato personal concreto. De este modo, para generar interconexiones entre el origen y el estado del lugar, acudimos a las experiencias familiares mediante las que se ha forjado un vínculo con el territorio a lo largo del tiempo. En relación con la explicación de los antropólogos Ángeles Arjona y Juan Carlos Checa:

Como técnica etnográfica, es necesario realizar algunas precisiones: por «historia» entendemos la historia en minúsculas, de «personajes sin importancia» [...], es el reflejo de una vida sencilla, sin fama ni gloria. En cuanto al término «vida», [...] es el relato contado en primera persona por un protagonista cualquiera, de «un hombre de la calle»; aunque ha de ser una persona que se exprese con cierta fluidez y venga acompañado de una buena dosis de memoria.<sup>47</sup>

Para desarrollar una línea temporal en la que ubicar los diferentes acontecimientos que son de nuestro interés, hemos recurrido a la grieta como elemento que mantiene una estructura formal similar a un esquema. Es así como la pieza *Relato de una ascendencia* (fig. 34), parte de la idea de replicar una grieta ubicada en la casa a tamaño real, pudiendo ésta trasladarse del espacio de estudio al espacio expositivo.

Las grietas proceden de movimientos estructurales, por lo que se conciben como un elemento que nos indica la convivencia simultánea entre deterioro y vida; siendo la señal de un movimiento hacia la ruina, nos desvela al mismo tiempo que la actividad en el edificio es latente. La observación de las mismas es relevante, detectando así posibles cambios peligrosos para la seguridad del edificio. Remitiéndonos a este acto constante de atención, revisión y análisis, hemos llevado a cabo mediciones que cartografían las longitudes y cambios de direcciones presentes en la grieta escogida, examinando cómo evoluciona desde principio a fin. Así mismo, hemos utilizado un método de testigos de movimientos estructurales basado en la ubicación de puntos de control mediante clavos procedente de la ingeniería estructural.

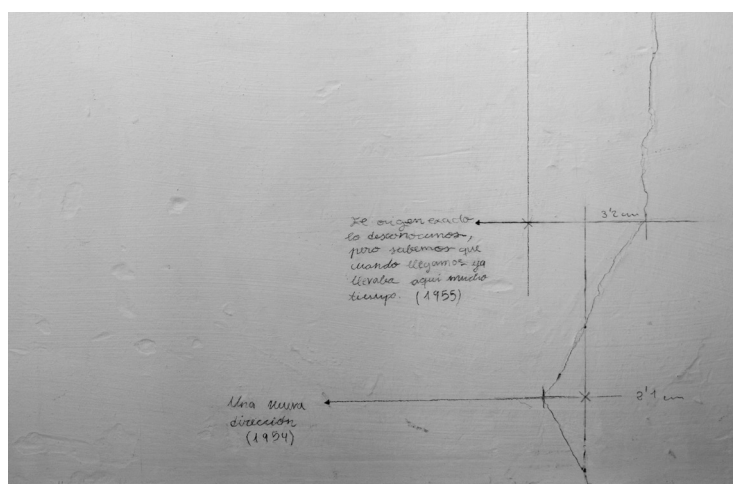


Fig. 34. Lucía Navas, *Relato de una ascendencia*, 2025.

<sup>47</sup> ARJONA, A y CHECA, J. (1998). “Las historias de vida como método de acercamiento a la realidad social” en *Gazeta de Antropología*, nº 14., pp. 1-15, p. 4.

Del mismo modo que, con el tiempo, las grietas se abren paso en las paredes, la historia del territorio se amplía. Este pretexto nos sirve para situar diferentes acontecimientos ligados al edificio considerando el origen de la grieta como principio de la línea temporal. Es así como creamos un eje cronológico en forma de diagrama a través de la combinación de la grieta con el texto y anotaciones. De esta manera, nos remitimos a diversos hechos recopilados a través de las entrevistas a familiares. Tal y como nos explica Astrit Schmidt-Burckhardt en cuanto al funcionamiento del diagrama, “partiendo de la visualización de datos y hechos se pueden representar interrelaciones temporales y causales, fijar el saber en una forma ampliada, compuesta de escritura e imagen, y generar nuevos procesos de conocimiento.”<sup>48</sup> A la hora de abordar el texto, hemos utilizado un lenguaje ambiguo que, más allá de contar los sucesos que nos interesan se camufla con lo que podría ser la descripción del desarrollo de la grieta. De esta manera, se produce un cruce entre el análisis de la grieta y el de la historia del propio edificio, conviviendo simultáneamente el estudio del hallazgo de carácter arqueológico con las respectivas atribuciones alegóricas de la historia de vida de la finca.

En cuanto a referentes influyentes en esta propuesta, volviendo a los sesenta, señalamos la influencia de la obra *Photopath*, 1967-1969, de Victor Burgin (fig. 35). Esta obra es una tautología que trabaja con la representación fotográfica a través de la superposición entre el suelo fotografiado y el suelo real. Tal y como apunta David Company, “en este caso, la idea de que la fotografía sustituye al objeto está representada de forma literal. Las fotografías de tamaño real se fijan al suelo con grapas para “sustituir” a su referente.” En ella otorgó a la imagen un tratamiento instalativo, donde el uso del blanco y negro se percibe como contrapunto mediante el que evidenciar la diferencia entre lo real y lo representado. De la misma época, replicando el espacio de modo documental, señalamos la obra *Every Building on the Sunset Strip* (1966), de Edward Ruscha (fig. 36).



Fig. 35. Victor Burgin, *Photopath*, 1967-1969.

<sup>48</sup> SCHMIDT- BURCKHARDT, A. (2019). “El arte del diagrama” en FONTÁN, M, LEBRERO, J y ZOZAYA, A. *Genealogías del arte: o la historia del arte como arte visual*. Madrid: Fundación Juan March., pp. 28-59, p. 31.

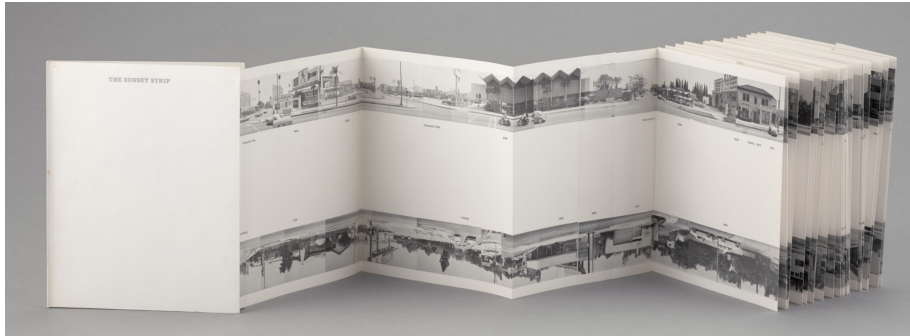


Fig. 36. Edward Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip*, 1966.

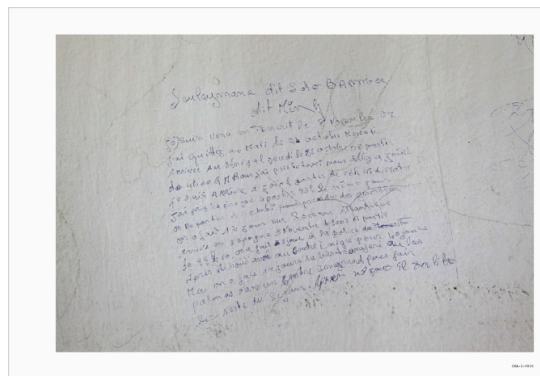


Fig. 37. Patricia Gómez y María Jesús González, *Please Don't Paint The Wall*, 2014- 2016.

En la actualidad, con propósitos similares, cabe destacar la obra conjunta de Patricia Gómez y María Jesús González, quienes centradas en territorios en estado de abandono, exploran la memoria a través de los rastros de vida que perduran en los muros de los edificios. A través de la web de las artistas podemos corroborar que en la mayoría de ocasiones usan técnicas de arranque<sup>49</sup> para transportar el lugar de estudio al espacio expositivo, en algunas de sus piezas recurren a la fotografía, tal y como podemos observar en el trabajo de archivo *Please, Don't Paint The Wall*, 2014- 2016 (fig. 37).<sup>50</sup>

A la hora de combinar la réplica de la grieta a través de la fotografía con el uso de la misma como esquema, es necesario comentar la influencia de dos artistas principales. En primer lugar, Stanley Brouwn (fig. 38), según la web del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, su trabajo parte de la reflexión en torno a la alteración de la percepción de la distancia a través de los medios de transporte. En consecuencia, constantemente recurre a sistemas de medición del movimiento que se traducen en dibujos sintetizados y analíticos.<sup>51</sup> Este lenguaje nos ha sido de interés, ya que nos permite reducir la información a lo esencial

<sup>49</sup> Las técnicas de arranque son métodos que proceden del ámbito de la restauración artística con origen en el strappo, el cual consiste en la extracción de la superficie de la pintura mural.

<sup>50</sup> Please, Don't Paint The Wall. 2014-2016. [en línea], [patriciogomez-mariajesusgonzalez.com](http://patriciogomez-mariajesusgonzalez.com) [consultado el 13 de abril de 2025]. Disponible en: <https://www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com/Please-Don-t-Paint-The-Wall-2014-2016>.

<sup>51</sup> Stanley Brouwn. Obras 1960-2005. [en línea], [macba.cat](http://macba.cat) [consultado el 20 de mayo de 2025]. Disponible en: <https://www.macba.cat/es/exposiciones/stanley-brouwn-2/>.

para el entendimiento de la pieza. Así mismo, cabe destacar el trabajo de Jean Dibbets (fig. 39), donde el juego entre la representación y la cartografía es una constante. En su obra utiliza principalmente de la fotografía como medio de análisis del espacio a través de la combinación entre la réplica de lo real y la descomposición metódica y minuciosa.

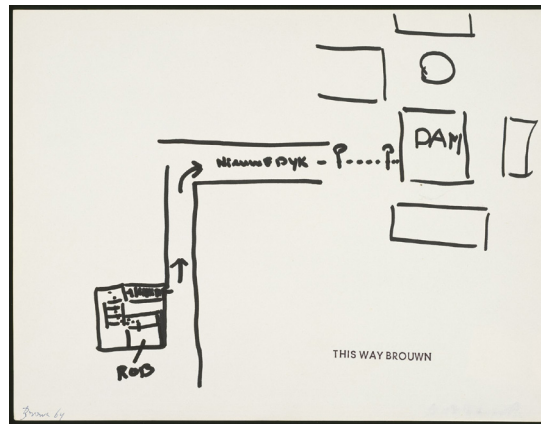


Fig. 38. Stanley Brouwn, *This way brouwn*, 1964.

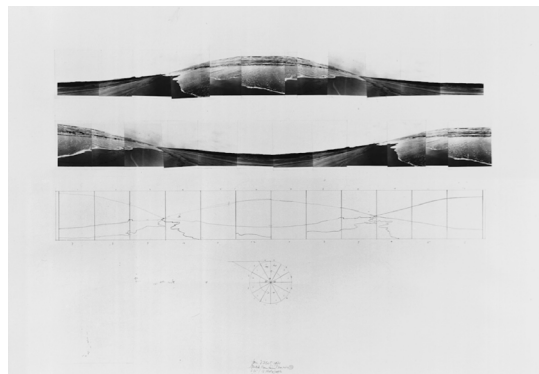


Fig. 39. Jean Dibbets, *Dutch Mountain, Sea Piece III*, 1971.

Finalmente, para concluir, en este epígrafe hemos abordado la interdisciplinariedad como estrategia vigente en el arte contemporáneo, centrándonos en su práctica para el estudio del territorio, aspecto vinculado al desarrollo del proyecto que nos ocupa. De este modo podemos señalar a la fotografía como uno de los medios preferentes para el cruce de disciplinas, gracias a su función como documento en estudios de diversas áreas de conocimiento. Es así como la versatilidad del medio hace viable la interrelación con métodos y lenguajes de materias extra-artísticas, que no obstante son de interés en los procesos creativos al guardar una estrecha relación con la cultura.

#### 4. Cronograma

En este apartado exponemos de manera gráfica el desarrollo del proyecto a lo largo del curso.

##### Curso 2024- 2025

Sep Oct Nov Dic Ene Feb Mar Abr May Jun



#### 5. Presupuesto

En este epígrafe presentamos los gastos que ha conllevado la ejecución del presente trabajo.

Cámara Nikon D5300 (propia).....	489,90 €
Microsoft Surface (propio).....	1.000 €
Trípode (propio).....	24, 99€
Marcos.....	116,91€
Cartulinas.....	3,75€
Cartón pluma.....	2,50€
Fotocopias.....	14, 70€
Pruebas de impresión.....	22€
Impresiones.....	635€
<b>Total:</b>	<b>2.309,75€</b>

## **6. Conclusiones**

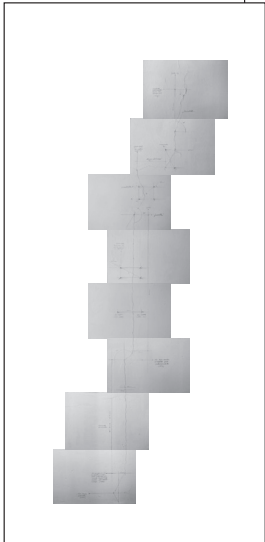
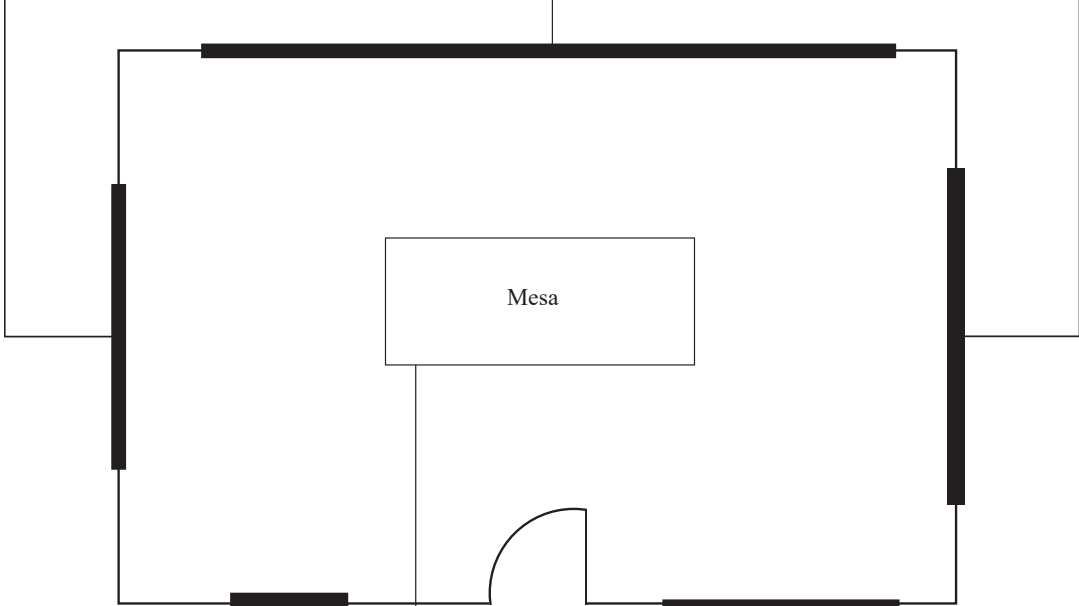
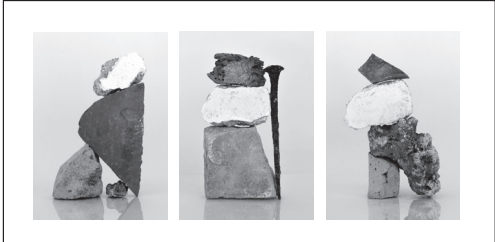
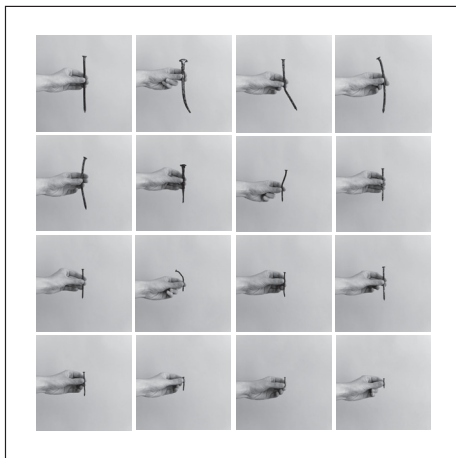
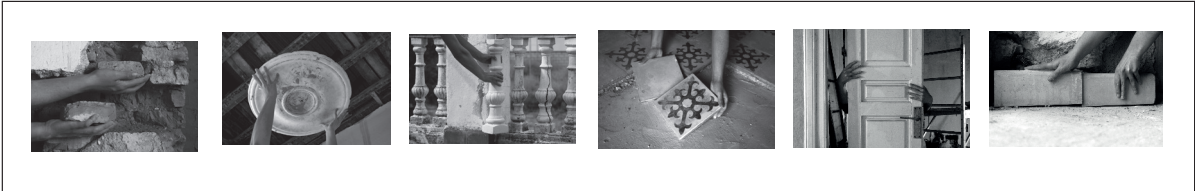
Como conclusión principal, el desarrollo del proyecto que nos ocupa ha permitido un estudio complejo que ha conllevado la evolución del marco de investigación de interés personal: el tratamiento del territorio a través de la fotografía. Mediante este proyecto hemos tenido la ocasión de profundizar en la identidad de un territorio determinado con el que guardamos un fuerte vínculo afectivo: el cortijo familiar La Gamera Alta. De esta manera, la historia de vida personal en conjunto con la rehabilitación del edificio hemos abarcado aspectos de interés colectivo como son las transformaciones en el tiempo, el respeto por los orígenes o la atención como elemento primordial para el cuidado.

Estos temas comentados han sido tratados a desde un conjunto de piezas entrelazadas entre ellas que suponen un esfuerzo por entender la convivencia de tiempos simultáneos que dan lugar al estado actual del territorio. Para ello hemos recurrido a la alegoría como estrategia principal, convirtiéndose en una constante que cohesiona los diferentes elementos a los que hemos conferido protagonismo. Cabe señalar que tanto a nivel formal como conceptual hemos mantenido una estrecha relación con el Arte Conceptual de finales de los sesenta y principios de los setenta, reformulando la indicialidad fotográfica en la investigación por estrategias vigentes en el arte contemporáneo. Por otro lado, la metodología interdisciplinar nos ha otorgado un espacio de experimentación más amplio donde tienen cabida la apropiación de procedimientos extraartísticos, en nuestro caso procedentes de la antropología y la arqueología.

Concluyendo, durante el proceso creativo hemos adquirido continuamente nuevos conocimientos teóricos y plásticos que se han entrelazado retroalimentándose entre ellos. Es así como culminamos el trabajo obteniendo un aprendizaje complejo que no sólo queda reflejado en este proyecto sino que será significativo en la ejecución de trabajos venideros. Del mismo modo, admitimos la importancia de seguir profundizando en el campo de investigación abarcado en este proyecto, con el objetivo de elaborar un marco de creación en constante aprendizaje.

## **7. Propuesta expositiva**

En este epígrafe se precisa de forma esquemática la propuesta de exposición del proyecto que nos ocupa. Esta se conforma por seis piezas fotográficas de diferentes tamaños y disposiciones. En cuanto a la disposición en la sala, hemos tenido en cuenta el orden de lectura para establecer un diálogo coherente entre las distintas series.



## 8. Bibliografía

### Libros

- ARGULLOL, R. (2012). *La atracción del abismo*. Barcelona: Editorial acantilado.
- BAQUÉ, D. (2003). *La fotografía plástica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- BODEI, R. (2011). *Paisajes sublimes: El hombre ante la naturaleza salvaje*. Madrid: Editorial Siruela.
- BREA, J.L. (1991). *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Tecnos.
- CAMPANY, D. (2011). *Arte y fotografía*. Madrid: Phaidon Press Limited.
- DESPRET, V. (2022) *Habitar como un pájaro: Modos de hacer y de pensar los territorios*. Editorial Cactus.
- DUBOIS, P. (1986). *El acto fotográfico*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- FOSTER, H. (2001). “El artista como etnógrafo” en FOSTER, H. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal., pp. 143-181.
- GREEN, D y LOWRY, J. (2007) “De lo presencial a lo performativo: nueva revisión de la indicialidad fotográfica” en ¿Qué ha sido de la fotografía?. Barcelona: Editorial Gustavo Gili., pp. 49- 64.
- HONTORIA, J. (2010) Bas Jan Ander. Entre dos tierras. Galicia: Xunta de Galicia.
- KRAUSS, R. (1996). La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Madrid: Alianza Editorial.
- LUGON, O. (2010). *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920- 1945*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- PEIRCE, C.S. (1976). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión Argentina.
- RIBAS, X. (2014). *Nitrato*. Barcelona: Ediciones Museo d’Art Comtemporani de Barcelona (MACBA).
- SCHMIDT- BURCKHARDT, A. (2019). “El arte del diagrama” en FONTÁN, M, LEBRERO, J y ZOZAYA, A. *Genealogías del arte: o la historia del arte como arte visual*. Madrid: Fundación Juan March., pp. 28-59
- SOUTTER, L. (2013). *¿Por qué fotografía artística?* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- TISSERON, S. (2000). *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- VAN ALPHEN, E. (2018). *Escenificar el archivo. Arte y fotografía en la era de los nuevos medios*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- VAN ALPHEN, E. (2022). *El fracaso de la imagen. La fotografía y sus contradicciones*. Murcia : Cendeac.
- ### Textos y artículos

- ARJONA, A y CHECA, J. (1998). “Las historias de vida como método de acercamiento a la realidad social” en *Gazeta de Antropología*, nº 14., pp. 1-15.-MARCO, M. (2013) *Paisaje, lugar y memoria en la obra de Bleda y Rosa*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza
- GUERRA, C. (2014) “El despliegue del dispositivo documental” en *Nitrato*.RIBAS, X. Barcelona: MACBA.
- MARCO, M. (2013) *Paisaje, lugar y memoria en la obra de Bleda y Rosa*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza
- MARTÍN, A. (2015). *Apunte sobre el paisaje*. Documentación complementaria de la exposición *La construcción del paisaje*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.
- MARTÍN, A. (2008). “Las alegorías del naturalista o el coleccionista de sueños” en DEL JUNCO, J. *El naturalista y lo habitado, trazas, huellas y el artificio del artista*. Sevilla: Cajasol Obra Social., pp 5-11.
- MARTÍN, A. (2001). “El tiempo suspendido: Fotografía y narración” en JIMÉNEZ, J. *A qué llamamos arte, el criterio estético*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca., pp. 169-180.
- ROBERTS, J. (2009). “Fotografía, iconofobia y las ruinas del arte conceptual” en *Papel Alpha*, nº 7. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca., pp 25-56.
- TORRENTE, V. (2013). “En deuda con la arqueología” en *Arqueológica*. Madrid: Matadero Madrid., pp. 3-9.
- VOZMEDIANO, E. (2014) “Tantos ojos sobre el paisaje” en *Arte y parte*, nº 112., pp. 70-95.

### **Tesis doctorales**

- DEL JUNCO, J. (2022). *Ornitología emocional. Una práctica inter y transdisciplinaria entre la ornitología de campo y la práctica artística*. Tesis doctoral. Universidad de Málaga

### **Webgrafía**

- Métodos de diagnósticos y valoración de daños en acabados por flecha diferida de forjados de hormigón [en línea], [informesdelaconstruccion.revistas.csic.es/](https://informesdelaconstruccion.revistas.csic.es/) [ consulta 12 de marzo de 2025]. Disponible en: <https://informesdelaconstruccion.revistas.csic.es/index.php/informesdelaconstruccion/article/download/6098/7555>.
- Real Academia de la Lengua Española y Asociación de Academias de la Lengua Española: Diccionario panhispánico de dudas (DPD) [en línea], [rae.com](http://rae.com) [ consulta 10 de mayo de 2025]. Disponible en: <https://www.rae.es/dpd/interdisciplinario>.
- Stanley Brouwn. Obras 1960-2005. [en línea], [macba.cat](http://macba.cat) [consultado el 20 de mayo de 2025]. Disponible en: <https://www.macba.cat/es/exposiciones/stanley-brouwn-2/>.
- Please, Don't Paint The Wall*. 2014-2016. [en línea], [patriciagomez-mariajesusgonzalez.com](http://patriciagomez-mariajesusgonzalez.com) [consultado el 13 de abril de 2025]. Disponible en: <https://www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com/Please-Don-t-Paint-The-Wall-2014-2016>.

## Créditos fotográficos

- 1. Lucía Navas, *S/T*, de la serie *Dimensiones simultáneas*, 2023.
- 2. Lucía Navas, *El primer hoyo: La permanencia de lo que será un manto verde*, 2024.
- 3. Lucía Navas, *Conducir afecto*, 2025.
- 4. Lucía Navas, *Doce de las plantas que protegí*, 2025.
- 5. Lucía Navas, *Coexistir, convivir, cohabitar*, 2025.
- 6. Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917. Fuente: Museo Pompidou. Disponible en: <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/VgrNkuT>.
- 7. Bernd y Hilla Becher, *Wassertürmer*, 1963- 1980. Fuente: The Metropolitan Museum of Art. Disponible en: <https://www.metmuseum.org/met-publications/bernd-and-hilla-becher>.
- 8. August Sander, *Polizeibeamter. Der Herr Wachtmeister (Officier de police. Monsieur l'agent)*, 1925. Fuente: The Museum of Modern Art. Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/193906>.
- 9. Karl Blossfeldt, *Nigella Damascena Spinnenkopf*, 1932. Fuente: The Museum of Modern Art. Disponible en: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/262236>.
- 10. Walker Evans, *Degenerate period of early twentieth-century New Orleans architecture. Louisiana*, 1936. Fuente: The New York Public Library Digital Collections. Disponible en: <https://digitalcollections.nypl.org/items/e4c55470-baca-0132-94a5-58d385a7b928>.
- 11. Hans-Peter Feldmann, *All the clothes of a woman*, 1970. Fuente: The Guggenheim Museum and Foundation. Disponible en: <https://www.guggenheim.org/artwork/28096>.
- 12. Sol Lewitt, *Autobiography*, 1980. Fuente: 98 Gallery. Disponible en: <https://gallery98.org/2024/sol-lewitt-autobiography-first-edition-published-by-multiples-inc-100-page-catalogue-1980/>.
- 13. Lucía Navas, *Sostener lo que sostuvo*, 2025.
- 14. Lucía Navas, *Herencia: anverso y reverso*, 2025.
- 15. Hans-Peter Feldmann, *100 years*, 2001. Fuente: The Museum of Modern Art. Disponible en: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3765>.
- 16. Yves Klein, *Sauts dans le vide*, 1960. Fuente: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Disponible en: <https://www.flacso.org.ar/formacion-academica/yves-klein-y-el-nuevo-arte-del-siglo-xx/>.
- 17. Bruce Nauman, *Myself as a fountain*, 1966. Fuente: National Gallery of Art. Disponible

- en: <https://www.nga.gov/artworks/139473-reproduction-proof-self-portrait-fountain>.
- 18. Lucía Navas, *Un lugar próximo para el retorno*, 2025.
  - 19. Lucía Navas, *Un lugar próximo para el retorno*, 2025.
  - 20. Dennis Oppenheim, *Documentation os Parallel Stress -A ten minutes performance piece*, 1970. Fuente: National Gallery of Art. Disponible en: <https://www.nga.gov/artworks/139475-documentation-parallel-stress-10-minute-performance-piece-may-1970-photo-robert-r-mcelroy-location>.
  - 21. Valie Export, *Selbstopträt mit Stiege und Hochhaus*, 1989. Fuente: Art Blart Art and Culture Memory Archive. Disponible en: <https://artblart.com/tag/valie-export-encirclement/>.
  - 22. Francesca Woodman, *From the space series*, 1976. Fuente: Woodman Family Foundation. Disponible en: <https://woodmanfoundation.org/artworks/from-space2>.
  - 23. Bas Jan Ader, *Broken fall (organic)*, 1971- 1974. Fuente: Fundación Jumex Arte Contemporáneo. Disponible en: <https://www.fundacionjumex.org/es/fundacion/coleccion/450-broken-fall-organic-amsterdam-bos-holland-caida-libre-organica-amsterdam-bos-holanda>.
  - 24. Lucía Navas, *Con los restos de la casa construí una propia*, 2025.
  - 25. Lucía Navas, *Con los restos de la casa construí una propia*, 2025.
  - 26. Lucía Navas, *Con los restos de la casa construí una propia*, 2025.
  - 27. Irving Penn, *Edifice*, 1979. Fuente: The Irving Penn Foundation. Disponible en: <https://irvingpenn.org/still-life>.
  - 28. Peter Fischly y David Weiss, *Honour, Courage, Confidence*, 1984. Fuente: Matthew Marks Gallery. Disponible en: <https://matthewmarks.com/exhibitions/peter-fischli-david-weiss-equilibres-04-2007/lightbox/works/honour-courage-confidence-1984-28544-02>.
  - 29. Xavier Ribas, *Caliche fields*, 2014. Fuente: Web del artista. Disponible en: <http://www.xavierribas.com/>.
  - 30. Bleda y Rosa, *Origen*, 2014- hasta la actualidad. Fuente: web de los artistas. Disponible en: <https://www.bledayrosa.com/proyectos/origen/>.
  - 31. Juan del Junco, *Ese gran techo que -aún en vuelo- separa el secano de dos mares*, 2025. Fuente: Patio Herreriano Museo de Arte Contemporáneo Español. Disponible en: <https://museoph.org/exposicion/juan-del-junco>.
  - 32. Lucía Navas, *Casa de piedra. madera y teja*, 2025.
  - 33. Remontaje arqueológico por familias de fragmentos. Fuente: Facultad de Ciencias Naturales y Museo Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <https://www>.

researchgate.net/figure/Figura-1-Remontajes-por-familias-de-fragmentos\_fig1\_342338554.

-34. Lucía Navas, 2025.

-35. Victor Burguin, *Photopath*, 1967-1969. Fuente: David Company Web. Disponible en: <https://davidcompany.com/victor-burgins-photopath/>.

-36. Edward Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip*, 1966. Fuente: Museum of Modern Art. Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/146931>.

-37. Patricia Gómez y María Jesús González, *Please Don't Paint The Wall*, 2014- 2016. Fuente: Web de las artistas. Disponible en: <https://www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com/filter/%25C3%2580-tous-les-clandestins/Please-Don-t-Paint-The-Wall-2014-2016>.

-38. Stanley Brouwn, *This way brouwn*, 1964. Fuente: Walker Art. Disponible en: <https://walkerart.org/>.

-39. Jean Dibbets, *Dutch Mountain, Sea Piece III*, 1971. Fuente: Hebert Foundation. Disponible en: <https://herbertfoundation.org/en/collection/jan-dibbets>.

## 9. Anexo

Concluimos con el presente anexo en el que se expone el conjunto de imágenes que componen el proyecto titulado *Atesorar legado, reavivar sustento*. Este consta de cuarenta imágenes distribuidas en seis series.



Lucía Navas  
*Con los restos de la casa construí una propia*  
Fotografía impresa, 3 unidades de 70 x 50 cm



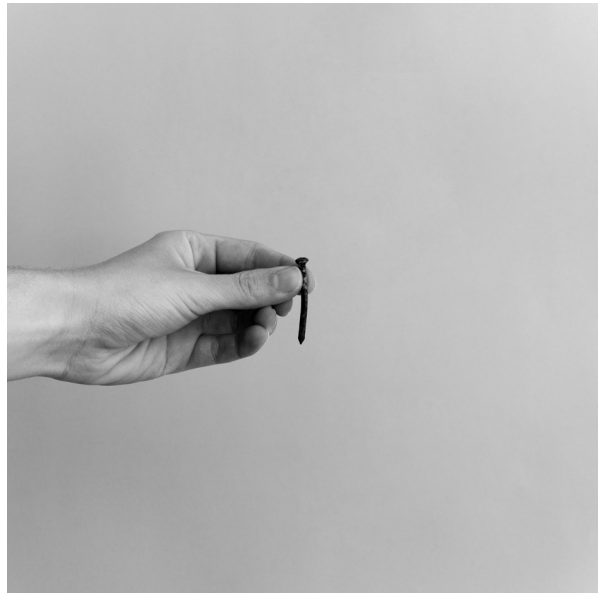


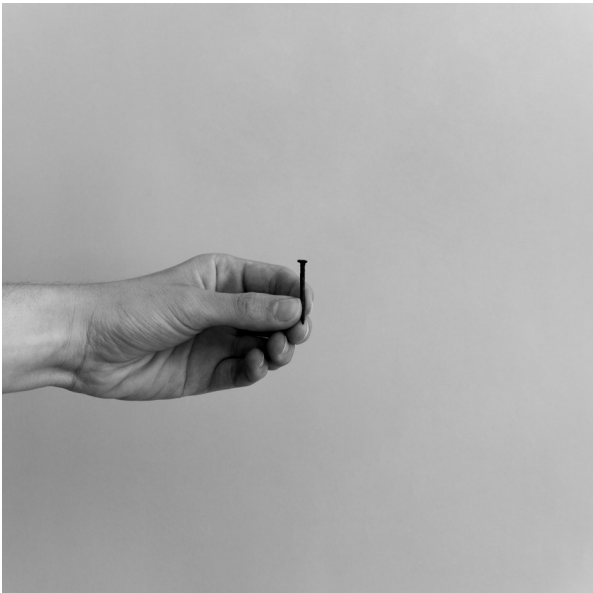
Lucía Navas  
*Herencia: anverso y reverso*  
 Fotografía impresa, 2 unidades de 50 x 70 cm



Lucía Navas  
2025  
*Sostener lo que sostuvo*  
Fotografía impresa, 16 unidades de 25 x 25 cm









Lucía Navas  
2025  
*Un lugar próximo para el retorno*  
Fotografía impresa, 6 unidades de 40 x 60 cm







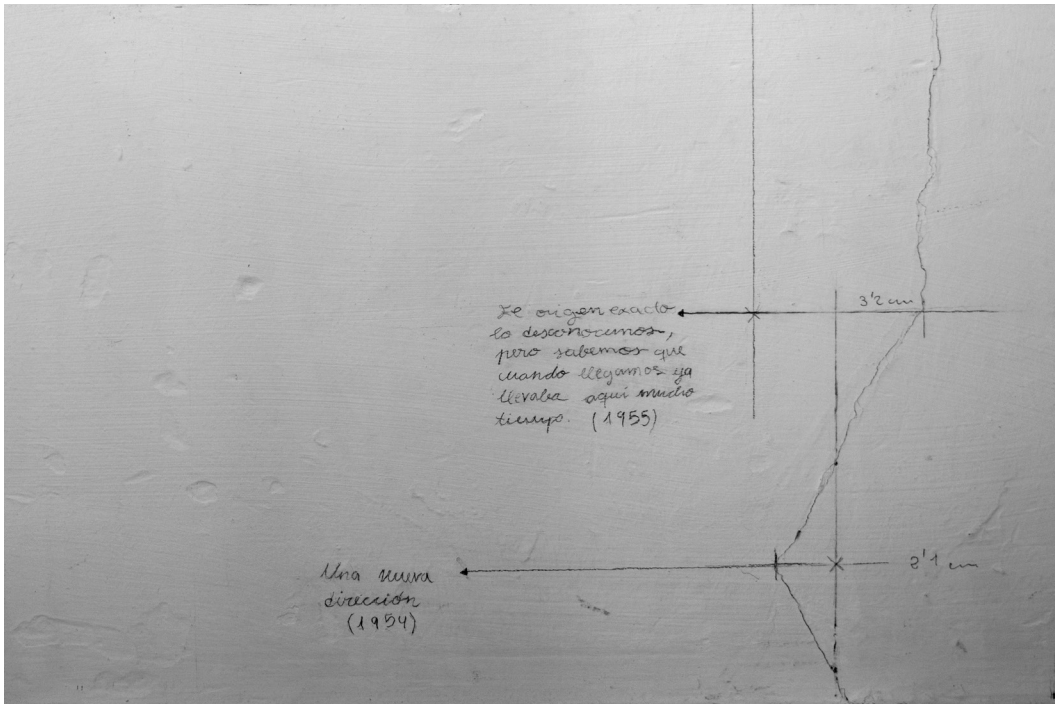
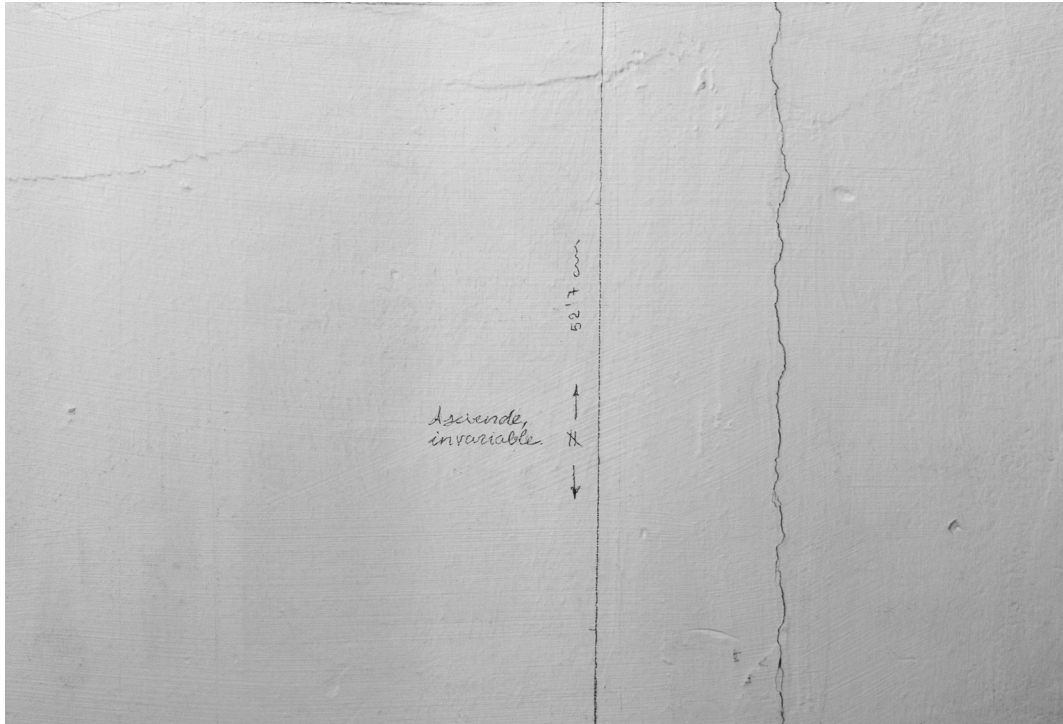






Lucía Navas  
2025  
*Casa de piedra, madera y teja*  
Fotografía impresa, 5 unidades de 40 x 30 cm





Lucía Navas  
*Relato de una ascendencia*  
2025  
Impresión digital, 8 unidades de 26 x 39 cm

