

Plaga y Raíz: Semilla

Alba García Ruiz

TRABAJO FIN DE GRADO

Tutor: Juan J. del Junco González

Facultad de Bellas Artes, Universidad de Málaga

Año 2021



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



*Dedicado a Rafael y María, por ser el
café caliente en las tardes de invierno;
por todas aquellas historias que me contaron
en las veredas.*

Índice

1. Resumen y palabras clave	1
2. Idea que fundamenta el discurso del trabajo realizado	2
3. Trabajos previos	2
3.1. <i>Por el camino nos encontraremos</i>	3
3.2. <i>Mentira</i>	4
3.3. <i>Almanaque</i>	5
4. Descripción del proceso de investigación plástica	6
4.1. Depuración de la forma	6
4.2. Trabajo de campo	7
4.3. Creación de archivo	9
4.4. Dialéctica entre imágenes	11
4.5. Diseño de exposición	13
5. Descripción del proceso de investigación teórico conceptual	16
5.1. Sobre fotografía modernista	16
5.2. Sobre fotografiar lo ausente	18
5.3. Desenterrar el pasado	22
5.4. Sobre el archivo	23
6. Presupuesto	26
7. Cronograma	27
8. Anexo de imágenes	28
9. Bibliografía	43

1. Resumen y palabras clave

El proyecto que aquí se presenta tiene su origen en abril de 2019, momento en el que se produjo la decisión de dejar la ciudad donde llevaba viviendo cuatro años, Sevilla. Más que una marcha, fue una huida. Escapar de mi trabajo de camarera, la vida nocturna y los constantes excesos era el fin último de aquella decisión. Aquello –que en el título del proyecto denominamos *plaga*– fue el detonante de la obra que aquí se presenta.

Así pues, me mudé a vivir con mi abuelo materno, Rafael, a un pueblo de la sierra del Málaga: Teba. Volví a la tierra que me vio nacer. En ese momento comenzaron los paseos por el campo, el recorrido constante por el territorio, las historias contadas y la obsesión por registrar todo lo que veía, todo lo que escuchaba. Cortijos, molinos, caminos, puentes, huertas: todo estaba en ruinas, todo estaba desapareciendo y yo necesitaba guardar en la memoria cada resquicio de esos trozos de historia que pronto ya no estarían.

Como resultado, y tras varios proyectos anteriores, surge *Plaga y raíz: semilla*, una obra compuesta por un archivo fotográfico de 142 fotografías en blanco y negro, documentos, mapas e información recogida mediante la tradición oral.

Esta obra supone un punto entre el fin y el principio. Es el “porqué” constante en mi mente, el cuestionamiento de mi propia identidad a través de la investigación del territorio. El archivo de fotografías monocromas, junto con los textos y los diferentes documentos añadidos conforman una red llena de similitudes y diferencias entre todos sus puntos que el espectador deberá recorrer y descifrar.

Palabras clave: *Territorio, memoria, fotografía, archivo, identidad.*

2. Idea que fundamenta el discurso del trabajo realizado

La *plaga* tuvo lugar en el año 2019, cuando mi cuerpo exteriorizó en forma de ETS las malas decisiones que llevaba tomando desde hacía un par de años atrás. Esto último supuso el punto de inflexión que provocó la huida desde Sevilla hasta Teba, lugar donde encontré la *raíz*, todo lo que fue y estuvo antes que yo. La casa de mi abuelo, llena de retratos de mis antepasados y las interminables historias repletas de la palabra *antes* fue conformando una parte de mi identidad que desconocía y ansiaba explorar. Ambos puntos, *plaga* y *raíz*, desembocaron en la creación de este proyecto, en la *semilla* echada en la tierra: el inicio de un continuo proyecto artístico y personal.

El proyecto *Plaga y raíz: semilla* gira en torno al territorio y a la identidad de la artista. A través del archivo fotográfico se pone de manifiesto alegorías que tienen que ver con aspectos como la memoria, la muerte, la despoblación en el ámbito rural, la identidad y el territorio.

Las distintas clasificaciones del archivo fotográfico se realizan en base a los objetos fotografiados, generando así ocho categorías diferentes: agujeros, casas, caminos, paisajes, paisajes planos, agua, rocas y otras cosas. Este modelo de organización de las imágenes facilita la comparación directa entre ellas, encontrando similitudes, diferencias y conexiones que dan lugar a una lectura completa del proyecto. El archivo proporciona a la obra una forma en la que el espectador tendrá la posibilidad de leer narrativas no lineales, se encontrará con un tejido de imágenes que podrá interpretar a través de su propia experiencia.

3. Trabajos previos

En 2019, con mi regreso a mi pueblo natal, Teba, comencé a experimentar una necesidad de registrar con la cámara todos los recorridos que realizaba con mi abuelo Rafael y mi tía abuela María por este territorio. El mundo rural va acompañado de un sentimiento de nostalgia, o pérdida: la sensación de que cualquier tiempo pasado fue mejor o más interesante. Además, la muerte está presente en los pueblos de una forma superlativa, puesto que su población envejece a pasos agigantados y haciendo que estos lugares vayan quedando poco a poco vacíos de vida, de memoria viva.

Capturar en fotografías los lugares y los momentos, día tras día se convirtió en mi nueva rutina. Salvar con mi cámara cada resquicio de esa vida que está desapareciendo se convirtió en una necesidad, no podía permitir que se me escapase cada objeto, cada rostro, cada descubrimiento que realizaba con los paseos, acompañada de la tía María y el abuelo Rafael. A partir de las imágenes que comenzaron a producirse con esta nueva rutina, surgieron los tres proyectos anteriores que han marcado el camino a seguir hasta el proyecto final que aquí nos ocupa. En el siguiente punto se muestran cada uno de ellos.

3.1. *Por el camino nos encontraremos* (2020)

El primero de los proyectos fotográficos fue realizado para la asignatura de Proyectos Artísticos II durante el tercer curso del Grado y tiene como punto de partida el interés por la despoblación rural y la problemática que esto supone. La pérdida de identidad colectiva que sucede en estos lugares fue el eje central de la obra, la cual está presentada en formato fotolibro, combinando textos e imágenes.

A lo largo de sus 30 páginas se pueden observar fotografías de encuadres que se centran en pies, manos y cabezas de los individuos y en las que no aparece ningún rostro; mientras que los textos son transcripciones fonéticas de las historias recogidas durante el proceso de investigación (fig. 1). Dichas historias narran aspectos de la vida cotidiana –la agricultura, las relaciones entre las personas, la infancia– de las décadas que van desde 1950 a 1970, mostrando una realidad muy diferente a la que vivimos en nuestro tiempo. La fotografía en blanco y negro se emplea en este proyecto por primera vez como una alegoría del pasado, a aquello que está en las imágenes pero que ya no existe, ya no es.

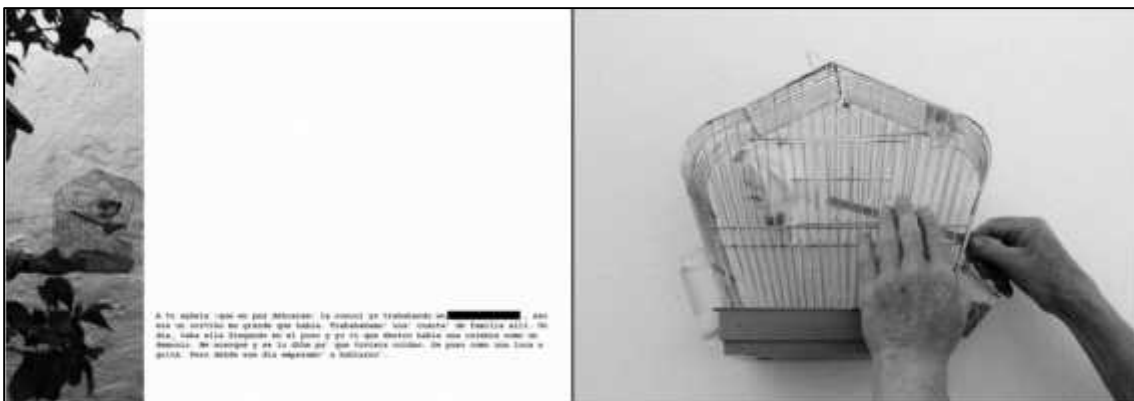


Fig. 1. Alba García, *Por el camino nos encontraremos*, 2020.

3.2. *Mentira* (2020)

Este proyecto fue realizado para la asignatura de Estrategias en torno al espacio II durante el tercer curso del Grado, y gira en torno al abandono y la memoria en el ámbito rural. De nuevo, utilizando el formato fotolibro, aparecen imágenes de lugares abandonados junto con otras instantáneas de individuos. Una de las partes fundamentales de este proyecto fue la apropiación de fotografías antiguas y otros documentos que se encontraban en un antiguo álbum en casa de mi abuelo –al que coloquialmente se le conoce en casa como el *álbum verde del abuelo*–. Las imágenes recogidas fueron reencuadradas de forma que no se pudiese percibir el rostro de ninguno de sus personajes, incidiendo, de nuevo, en la pérdida de identidad como un aspecto fundamental en mi obra. Además de esto, se realizaron instantáneas de lugares abandonados –casas y corrales– en los que se apreciaban directamente las consecuencias de la muerte y el olvido (fig. 2).

La combinación de retratos –en los que no aparecen rostros– y de fotografías de lugares que se desprenden poco a poco de sus paredes y sus techos provoca en el espectador una sensación de pérdida. La conexión constante entre el individuo y el lugar está presente en toda la obra, dejando ver cómo la identidad que en su conjunto conforman se pierde con el paso del tiempo.

De nuevo, la realización de las fotografías de los lugares en blanco y negro tiene el claro objetivo de remitir al pasado. Esto, junto con el título –*Mentira*– y la cita de Julio Llamazares que aparece en la primera página del fotolibro –*¿Y qué es, acaso, la memoria sino una gran mentira?*– conforman en su conjunto la idea de la reconstrucción incompleta de un recuerdo, de una memoria ficticia.



Fig. 2. Alba García, *Mentira*, 2020.

3.3. *Almanaque* (2021)

La propuesta artística que se presenta con este proyecto se realizó para la asignatura de Producción y Difusión de Proyectos Artísticos durante el cuarto curso del Grado, y se basa en un constante recorrido por el territorio, en busca de unos patrones de cotidianidad que estén determinados por el ámbito rural.

Tras abarcar aspectos como el olvido, la memoria, la muerte o la pérdida de identidad en los proyectos anteriores, con *Almanaque* quise centrar mi atención en la cotidianidad, puesto que es aquí donde reside la esencia de cualquier lugar. Son los actos diarios los que conforman los rasgos característicos de un determinado espacio además de su continua transformación. En un mundo donde la globalización impone sus normas y desdibuja todo lo característico, la identidad propia de un territorio cobra el doble de valor.

Formalmente, la monocromía, la frontalidad y la línea de horizonte partiendo en dos las imágenes (véase las fotografías en blanco y negro de la fig. 3) dotan de unidad a las fotografías del territorio. A su vez, este recorrido visual se ve interrumpido por la saturación, los diferentes planos y la presencia de individuos en las demás instantáneas. Las imágenes en blanco y negro vuelven a ser utilizadas como un elemento formal que remite al pasado que se haya presente en el territorio, mientras que el color supone una alegoría de la vida, a aquello que mantiene y da sentido a la identidad del lugar.

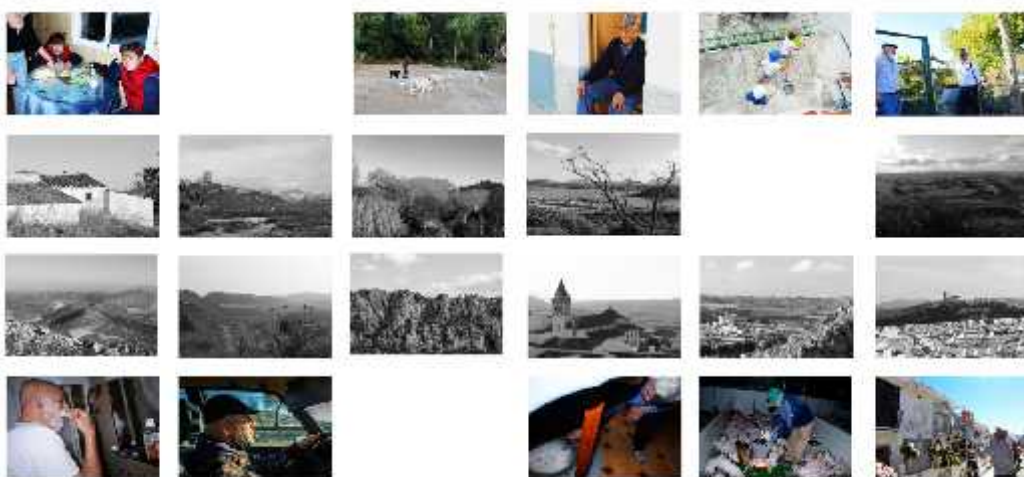


Fig. 3. Alba García, *Almanaque*, 2020.

Así pues, *Almanaque* queda conformado por 21 copias fotográficas –10 unidades impresas a color y 11 unidades impresas en blanco y negro– que hablan de la vida en el mundo rural, el territorio y la cotidianidad como un patrón enmarcado en un espacio determinado.

4. Descripción del proceso de investigación plástica

El período de investigación plástica se ha llevado a cabo desde diciembre de 2020 hasta agosto de 2021. A lo largo de este proceso se han ido sucediendo diversas fases que han conducido a la obra final. A veces se han superpuesto unas con otras, pero se podrían clasificar en: a) depuración de la forma, b) trabajo de campo, c) creación de archivo, d) diálogo entre imágenes y e) diseño de exposición. A continuación, se desarrolla cada una de ellas.

4.1. Depuración de la forma

Al comienzo de la realización de este proyecto, las fotografías no tenían una estética común. A veces, me dejaba llevar buscando el momento o algún plano que realizara mi percepción del objeto. Sin embargo, poco a poco fui depurando mi técnica para conseguir acercarme todo lo posible a una fotografía de estética documental. La frontalidad, la neutralidad de mi figura como fotógrafa y la objetividad debían estar presentes en cada una de mis imágenes.

Formalmente, una de las influencias que ha tenido este proyecto ha sido la fotografía relacionada con la Nueva Objetividad alemana, tendencia que se llevó a cabo en las décadas de 1920 y 1930. Los fotógrafos que practicaron esta nueva estética consideraban que la fotografía era capaz de captar la esencia de las personas y los objetos. Tal y como nos explica Lucy Soutter: “su búsqueda de la esencia no se concebía como metafísica sino más bien como material y científica, una posición basada en el uso de tipologías, imágenes en serie de una única categoría u objeto, recopiladas en archivos”. Esto último se aplica a *Plaga y raíz: semilla* en tanto que las imágenes que componen su archivo buscan la neutralidad de la fotógrafa, así como unas fotografías nítidas, distantes y frontales que muestren una realidad no condicionada por artista.

Por otro lado, el blanco y negro es un punto inflexible en la mayoría de las imágenes. La elección de esta estética se debe a las temporalidades que existen en mis fotografías: mi cámara dispara en el año 2021, sin embargo, lo que subyace en las instantáneas posee un tiempo diferente, una noción de pretérito intrínseca en ellas. Por esta razón, la estética modernista y el empleo del blanco y negro está presente como una continua metáfora de pasado.

En oposición, la única excepción a la monocromía en el proyecto la podemos encontrar en los retratos de María y Rafael. Al igual que ocurre en la obra *Almanaque* –la cual precede al proyecto que aquí nos ocupa– estos retratos de estética colorista se presentan como una alegoría a la vida, a la memoria viva.

4.2. Trabajo de campo

El proyecto que nos ocupa cuenta con una parte práctica fundamental que se basa en la complementación de las fotografías con otros documentos tales como mapas, datos estadísticos e información transmitida de forma oral por Rafael y María –y la cual aparece transcrita en la obra. Dichas personas forman parte del proyecto en el papel de *story tellers*: a través de ellos fui recopilando historias del pasado y datos que sin su compañía hubiesen sido imposibles de encontrar. Mis *story tellers* me acompañaban en cada recorrido, lo cual provocaba que al realizar las fotografías yo pudiese apreciar directamente en el lugar las diferentes temporalidades que en él se presentan.



Fig.4. Composición de mapas del IGN y captura de pantalla de *Google Maps*.

Por otro lado, comencé a buscar mapas¹ del territorio elegido (fig.4), puesto que me interesaba la toponimia oficial que tenían los lugares a los que asistía con mi cámara, para así contrastarlos con los nombres comunes con los que se le conoce en Teba a esos puntos concretos. Además, investigar de dónde procede tal nomenclatura es un aspecto clave para entender el lugar y su pasado; los diferentes nombres son una huella de lo que ahí ocurría en otro tiempo.

Este tipo de investigación del territorio, abarcada desde un modo casi científico, podemos encontrarlo en artistas de naturaleza transdisciplinar como Juan del Junco (Jerez, 1972). El jerezano es artista y ornitólogo y en sus proyectos nos encontramos con continuos cruces de ambas disciplinas. Un claro ejemplo de ello lo encontramos en su obra *El naturalista y lo habitado* (fig. 6), un proyecto que, aunque no gire en torno al ámbito de la ornitología, sí que encontramos en él cruces entre diferentes disciplinas. Tal y como lo explica Alberto Martín:

El proceso en este trabajo para realizar cada una de las piezas resultantes es metódico, tan metódico como puede serlo una investigación científica en el marco de las ciencias naturales, que de hecho es el punto de partida. Juan del Junco selecciona una pequeña parcela de terreno del entorno natural, la divide en cuadrículas, fotografía cada una de las cuadrículas, peina la superficie identificando y recolectando los objetos que en ella se encuentran y que hayan sido dejados por el ser humano, selecciona uno de ellos, lo fotografía y fotografía a su vez la cuadrícula en que se encontraba.²



Fig. 5. Juan del Junco, *El naturalista y lo habitado*. Pinares de la Puebla, 2008.

¹ Mapas consultados editados por el Instituto Geográfico Nacional. Teba, escala 1:50.000.

² 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.8-9.

Del Junco transita con esta obra entre las relaciones que se encuentran entre ciencia, arte e historia natural, teniendo como punto de origen la memoria del propio artista.

Por último, cabe apuntar que la tarea de realización de fotografías ha sido un trabajo casi diario, lo cual me ha permitido durante estos nueve meses poder apreciar los cambios constantes que se dan en el territorio. Cada tarde se realizaban visitas a los mismos lugares, una y otra vez –la Romería, la Huerta de la Cueva, el Castillo de la Estrella, el Molino Lucero y Nina. Los campos iban transformándose a lo largo de los meses, y con ellos, los paisajes: el barbecho, el arado, la siembra y la cosecha se iban sucediendo. Las fanegas de tierra, divididas por lindes, iban conformando un puzle que cambiaba de color –tonos verdes, amarillos y marrones– a medida que el tiempo transcurría.

Así pues, este mencionado trabajo metódico ha tenido como resultado un total de 1.518 instantáneas realizadas en este período, de las cuales se ha hecho una selección de 142 fotografías para la realización del archivo que conforma este proyecto.

4.3. Creación de archivo

La aproximación a los principios archivísticos no es aleatoria. El archivo es un formato que define el marco de trabajo de artistas como Thomas Struth (1954), Christian Boltanski (1944), Hans Peter Feldmann (1941), Bernd Becher (1931) y Hilla Becher (1934) o Pedro G. Romero (1964). Tal como expresa Hal Foster, “en primera instancia, los artistas de archivo buscan hacer que la información histórica y a menudo perdida o desplazada esté físicamente presente”³. Esto es, todos ellos se ocupan de la tarea de recuperar el concepto de memoria y rehabilitar el imprescindible diálogo pasado-presente.

Teniendo a los mencionados artistas como referentes a la hora de realizar el archivo de este proyecto, se trabajó el material fotográfico dividiéndolo, ordenándolo, repartiéndolo en series, estableciendo niveles y creando discursos. De esta forma, como resultado, se obtuvieron las siguientes categorías: a) Agujeros, b) Casas, c) Caminos, d) Paisajes, e) Paisajes planos, f) Agua, g) Rocas y h) Otras cosas.

Algunas de las fotografías podían estar presente en dos o más categorías por los objetos que aparecen en ellas, por lo cual existe una contante relación entre categorías,

³ FOSTER, H. (2016) “El impulso de archivo” en Revista *Nimio* nº3. Traducción de Constanza Qualina, p. 103.

superponiéndose unas con otras. Además, al presentar las imágenes ordenadas por sus semejanzas, se incita al espectador a realizar una comparación constante entre unas y otras.

Esto último es un aspecto esencial en la obra de los ya mencionados artistas Bernd y Hilla Becher. Estos fotógrafos poseen un método de trabajo sistemático en el que realizan fotografías a estructuras que están relacionadas pero que son distintas entre sí, provocando que sus semejanzas sean apreciadas en mayor medida. Como apunta Lucy Soutter:

Las imágenes de los Becher no revelan gran cosa de su uso o su historia reales. Por el contrario, resaltan la abstracción y el anonimato de las formas y restan importancia a las diferencias entre estructuras construidas en distintas épocas y distintos países.⁴

En su obra *Water Towers, Germany* (1965-1982) podemos apreciar cómo aplican esta forma de trabajo, constituyendo una serie de fotografías que muestran el mismo tipo de estructuras, fotografiadas aparentemente a la misma distancia, desde el mismo ángulo y punto de vista (fig. 6). De esta forma, el espectador puede apreciar las similitudes y diferencias entre ellas con sólo observarlas, algo que sería imposible de realizar en el espacio real.



Fig. 6. Bernd y Hilla Becher. *Water Towers, Germany*, 1965-1982.

⁴ SOUTER, L. (2015) *¿Por qué fotografía artística?*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. p. 72.

De igual modo, en el proyecto que nos ocupa, la conformación de las diferentes categorías dentro del archivo dio lugar a la posibilidad de la creación de una dialéctica entre las fotografías, aspectos que vamos a desarrollar en el siguiente apartado.

4.4. Dialéctica entre imágenes

Una vez que las categorías estuvieron diferenciadas, llegó el momento de crear alegorías y metáforas a través de las imágenes. Como ya hemos mencionado anteriormente, este proyecto es un cuestionamiento/descubrimiento de mi identidad a raíz de la investigación del territorio. Por este motivo, las relaciones entre las fotografías del lugar y otros conceptos fueron apareciendo desde un primer momento, puesto que casi inconscientemente se eligieron unos determinados objetos que fotografiar (agujeros, caminos, casas, paisajes, etc.). A raíz de esto, se analizó y cuestionó el porqué de esas elecciones realizadas con la cámara, lo cual tuvo como resultado una serie de relaciones y nexos entre diversos conceptos. A continuación, se muestran las diferentes conexiones de ideas que se crearon en cada categoría, junto a un ejemplo de cada una de ellas.

Categoría 1	Agujero	Cueva	Vagina	Inicio	
Categoría 2	Camino	Carretera	Recorrido	Huida	
Categoría 3	Casa	Privacidad	Intimidad	Cierre	
Categoría 4	Paisaje	Tierra	Suelo	Raíces	Pasado
Categoría 5	Paisajes planos	Lindes	Limites	Prohibiciones	
Categoría 6	Rocas	Erosión	Tiempo	Aprendizaje	
Categoría 7	Agua	Río	Corriente	Cambio	Destino

Como hemos visto, las relaciones entre identidad y territorio se encuentran presentes en cada imagen que conforma el proyecto que aquí nos ocupa. Una vez que estuvieron conformados estos nexos, nos dispusimos a realizar un diseño de exposición que diera lugar a una lectura clara de la obra. Esto último lo desarrollaremos en el siguiente apartado.



Fig. 7. Categoría 1.



Fig. 8. Categoría 2.

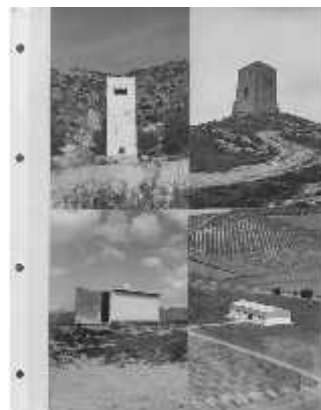


Fig. 9. Categoría 3.



Fig. 10. Categoría 4.



Fig. 11. Categoría 5.



Fig. 12. Categoría 6.



Fig. 13. Categoría 7.

4.5 Diseño de exposición

En cuanto al diseño de exposición, se diferencian principalmente dos apartados. En primer lugar, nos encontramos con 33 copias fotográficas dispuestas en posición vertical sobre la pared, en un formato retícula en la que se diferencian cuatro partes diferentes (fig.14). Dichas partes hacen referencia a cuatro etapas diferentes del proyecto, en primero lugar nos encontramos el bloque 1: *Detonante*; seguidamente podemos observar el bloque 2: *Recorrido*, el bloque 3: *Permanencia y Cambio* y, por último, el bloque 4: *Memoria viva*. A continuación, se muestra el esquema según los conceptos tenidos en cuenta para su organización:

Bloque 1: <i>Detonante</i>	
Agujero	Falo
Escondite	
Falo	Raja

Bloque 2: <i>Recorrido</i>	
Camino	Casa
Camino	Casa
Ruinas	Ruinas

Bloque 3: <i>Permanencia y Cambio</i>			
Barbecho	Árbol	Erosión	Lindes
Barbecho		Erosión	Lindes
Barbecho	Árbol	Erosión	Lindes

Bloque 4: <i>Memoria Viva</i>			
Tajo	Pilas	Molino	
Tajo	María	Rafael	Puente
Tajo	Tajo	Río	Río

Tal y como se puede apreciar en las anteriores tablas, lo que en el diseño de exposición del proyecto que nos ocupa denominamos *Detonante* está conformado por imágenes que remiten a las partes genitales del cuerpo y al inicio de lo que en el título nombramos como *Plaga*.

De otro modo, el bloque 2 –*Recorrido*–, se encuentra compuesto por copias fotográficas que hacen alusión al tránsito que la artista ha realizado por el territorio y por su propia identidad. A continuación, en el bloque denominado *Permanencia y cambio*, se observan imágenes que, por la propia naturaleza de los objetos que se muestran, aluden a aquello que en el paisaje se transforma y, a su vez, permanece –tierras del cultivo descansando, árboles que crecen o mueren, rocas que cambian su forma, límites que dibujan paisajes–.

Por último, el bloque al que denominamos *Memoria Viva*, se encuentra conformado por imágenes que se refieren a la historia que fluye, al igual que lo hace el río que atraviesa el Tajo o el agua del molino que baja con fuerza. El agua como alegoría de la vida se presenta junto a los retratos de María y Rafael, los rostros del intercambio generacional que se ha llevado a cabo en *Plaga y raíz: semilla*.



Fig. 14. Diseño expositivo.

En un principio, estas eran las únicas copias de todo el proyecto que iban a ser expuestas, pero, más tarde, comprendí que el proceso que se ha llevado a cabo durante la realización de *Plaga y raíz: semilla* debía ser igualmente expuesto para que el espectador pudiese realizar una lectura completa de la obra. Así pues, a su lado, se encuentra sobre unas mesas rectangulares las 142 fotografías que forman el archivo, introducidas de cuatro en cuatro en fundas autoadhesivas de álbum.

La elección de esta forma de exposición se debe a que en casa de mi abuelo Rafael, las fotos se hayan en un álbum lleno de este tipo de hojas deterioradas; en él también se guardan, además de las fotografías, otros documentos como cartillas, esquelas, invitaciones de boda, etc. Por lo tanto, estas fundas hacen alusión al álbum familiar, donde se guardan los rostros –y las historias– de nuestros antepasados. Con este objeto se realiza el ejercicio de recordar: al abrir el álbum y empezar a observar las fotografías, comienzan a brotar las historias pasadas, los actos importantes que fueron capturados por la cámara para perdurar en el tiempo; se crea así una memoria configurada por puntos, que no son otros que las páginas de este libro repleto de instantáneas.

Así pues, en la obra, cada funda lleva al lado izquierdo uno, dos o tres números que hacen referencia a la categoría que pertenecen dichas imágenes (fig. 15). Además, junto con las

fotografías se exponen datos, mapas y relatos que han sido recogidos durante el proceso de investigación y que son clave para completar la narrativa de la obra.



Fig. 15. Hoja de archivo de *Plaga y raíz: semilla*.

De esta forma, el diseño de exposición queda conformado por: en primer lugar, 33 copias fotográficas que nos remiten al proceso –tanto personal como artístico– que se ha dado durante la realización de *Plaga y raíz: semilla*; en segundo lugar, un archivo fotográfico de 142 instantáneas que hacen posible una narrativa total del proyecto, mostrando la labor de investigación que se ha llevado a cabo en este territorio determinado y el desarrollo completo de la realización de la obra.

Finalmente, cabe decir que todo el proceso de investigación plástica que se ha llevado a cabo en este tiempo –y el cual se ha desarrollada en este apartado– ha ido acompañado por una continua investigación teórica y conceptual que se explicará detalladamente en el siguiente punto.

5. Descripción del proceso de investigación teórico conceptual

En este apartado se desarrollarán los diferentes aspectos teóricos y conceptuales que sustentan el proyecto. Primeramente, abarcaremos la cuestión del uso de la fotografía modernista con el fin de la realización de un proyecto artístico contemporáneo y su justificación. A continuación, es descrito el acto de fotografiar lo ausente y cómo éste se ha llevado a cabo en *Plaga y raíz: semilla*. Posteriormente, atenderemos al ejercicio que ha tenido lugar en el proyecto de desenterrar el pasado y al papel de etnógrafo que ha desarrollado el artista en dicha labor. Finalmente, se desarrollará el papel fundamental que presenta el archivo en la obra y cómo no sólo es un elemento formal sino también un hacedor de significado.

5.1. Sobre la utilización de la fotografía modernista para la realización de un proyecto artístico contemporáneo

Como ya hemos mencionado anteriormente, las fotografías que conforman el proyecto poseen una estética claramente modernista. El estudio y las observaciones que muestra Lucy Soutter (1967) en su libro *¿Por qué fotografía artística?* (2015) son un elemento clave en la realización de *Plaga y raíz: semilla*. Esta fotografía y crítica de arte pone de manifiesto los cambios y transformaciones que ha sufrido la fotografía a lo largo de su historia.

Soutter nos explica cómo en la actualidad los artistas utilizan diferentes géneros reconocibles –retrato, paisaje, fotografía documental, etc.–, en sentido opuesto de sus finalidades características. Esto último da lugar a imágenes que “funcionan como fotografía modernista, basada en capas de subtexto conceptual”⁵. Este punto ha sido esencial para la elaboración de mi proyecto artístico, puesto que de las imágenes que lo componen poseen una estética modernista, pero, además, de ellas subyacen numerosos estratos –capas conceptuales– que narran aspectos tanto de mi vida íntima como de la investigación del territorio que se ha llevado a cabo. Dichas capas hacen posible que *Plaga y raíz: semilla* conforme una obra artística contemporánea a pesar de la utilización de una estética que corresponde al siglo pasado.

⁵ *Ibid.* p. 31-32.

En el análisis que realiza Soutter sobre los géneros híbridos apunta que la fotografía modernista tuvo protagonismo desde 1910 hasta 1970, considerándose en un principio que sus imágenes eran autónomas por sí mismas. Aspectos formales tales como la composición, el punto de vista o la impresión jugaban un papel fundamental a la hora de poner en valor la imagen.

Sin embargo, esta autonomía se vio cuestionada con la llegada del *Ready made* de Marcel Duchamp (1887-1968), el arte conceptual y, posteriormente, el arte posmoderno. El ataque duchampiano provocó que se impusiese en primer plano la intención del artista, permitiendo así que cualquier fotografía pudiese ser dotada de valor artístico y situadas en un contexto artístico. Esto último ha permitido que en el proyecto que aquí nos ocupa se le pudiese otorgar a objetos no relacionados con el arte –como mapas– un valor artístico al presentarlos en espacios que anteriormente estaban reservados para los objetos artísticos tradicionales. Dicha tarea no hubiese sido posible sin el ya mencionado giro duchampiano.

A raíz del cambio provocado por Duchamp, en los años 60 los artistas comenzaron a experimentar otro tipo de arte, deshaciéndose de los objetos tradicionales, teniendo como premisa el cuestionamiento de las formas artísticas que los precedían. Así pues, los artistas empezaron a producir arte conceptual: “un arte de acciones, acontecimientos, performances, sistemas, conceptos y entornos”⁶ Este cambio de paradigma es de gran importancia en nuestro proyecto puesto que, al producirse el desprendimiento del objeto artístico tradicional, se permitió introducir en los espacios artísticos objetos no tradicionales, como el archivo fotográfico que conforma *Plaga y raíz: semilla*, y otorgarles un gran valor artístico, teniendo como premisa la intencionalidad del artista.

Por último, la posibilidad de utilización de técnicas y formas que corresponden a una época pasada, para la creación de obras que se enmarcan en la contemporaneidad, viene dada con la llegada del posmodernismo. Con ella llegó también la pérdida de creencia en la verdad o en el valor exclusivo de la fotografía. Como bien explica Hal Foster en *Recordings: Art, Spectacle and Cultural Politics*, “el posmodernismo es un paradigma del reciclado, los artistas vuelven a tiempos pasados con el fin de conseguir la apertura

⁶*Ibid.* p. 46.

de nuevos espacios de trabajo”.⁷ Esto último que menciona el crítico de arte lo podemos percibir claramente en el proyecto que aquí nos ocupa, el cual toma una estética perteneciente a épocas pasadas –fotografía modernista– para crear una obra que incumbe a cuestionamientos y problemáticas – el mundo rural, la memoria, la identidad, la muerte– que tienen que ver con la contemporaneidad.

Así pues, como hemos visto a lo largo de este apartado, tres aspectos fundamentales para encuadrar el uso contemporáneo de géneros híbridos (paisajes, retratos, mapas, textos y documentos) y el empleo de una fotografía de estética modernista en *Plaga y raíz: semilla*, son el giro duchampiano, el cambio hacia la documentación conceptual y el paradigma posmoderno.

5.2. Sobre fotografiar lo ausente

En segundo lugar, otro de los aspectos claves que se han desarrollado en este proyecto ha sido el ejercicio de fotografiar lo ausente, lo oculto, lo que ya no se puede percibir con la vista, pero sigue estando en el territorio en forma de huellas o pequeños rastros. Mi labor ha consistido en seguir ese *camino de migas* a través de los constantes recorridos por el territorio y mediante la investigación de lo que ahí había ocurrido, es decir, la forma que esos lugares habían tenido en un pasado no muy lejano a nuestro tiempo.

Debemos resaltar que proyecto ha supuesto un cuestionamiento constante de mi identidad. Una de las preguntas más recurrentes en mi cabeza era la de por qué el pueblo de Teba se ha convertido en territorio para mí. Con mi retorno a aquel lugar en 2019 y mi establecimiento allí, volví a recorrer los lugares que frecuentaba en mi niñez. Los recuerdos se fueron desbloqueando y comenzaron a surgir como historias vivas, donde mis ojos veían un castillo del siglo XIII, mi mente dibujaba al abuelo recogiendo tomillo a los pies de la torre y a mi abuela sentada en la gran piedra que se situaba donde ahora se encuentran un par de bancos que fueron colocados con la realización del mirador. Cuando pisaba ese suelo, retornaban las historias que me contaban mis padres y mis abuelos y que, a su vez, a ellos les habían transmitido sus antepasados de forma oral.

⁷ FOSTER, H. (1985). *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. New York: Editorial The New Press. Traducción propia, p. 59.

Así pues, con *Plaga y raíz: semilla* he querido realizar mi propio mapa, donde los lugares no son simples puntos con datos históricos sino son mucho más: son la huella de mi propia experiencia y la de los que vinieron antes que yo. Para dicha labor he tenido como referentes a dos artistas contemporáneos que tratan en su obra aspectos como los lapsos y los ciclos de la historia: Bleda y Rosa. María Bleda (Castellón, 1969) y José María Rosa (Albacete, 1970) trabajan conjuntamente desde el punto de vista de una memoria muy personal –casi biográfica–, mediante imágenes agrupadas en serie, presentadas con una estructura conceptual que le otorgan unidad y pone en relación las diferentes instantáneas. En una entrevista realizada por Bea Espejo para *El País* en 2017 a raíz de la inauguración de *Geografía del tiempo* (fig.16) en el espacio Bombas Gens, Valencia, abarcaban el concepto de memoria de la siguiente forma:

A diario nuestras vidas transcurren por lugares a los que apenas prestamos atención. La experiencia producida, en ocasiones adormecida y sepultada, permanece en un marco alejado de nuestra memoria. Resulta contradictorio pensar que aquello que nos constituye es automáticamente olvidado, sobre todo cuando se nos impone. Y es que existe una lucha constante, de poder, entre la experiencia personal o vivida y aquella que proviene de la experiencia histórica, que siempre vence. A ella tratamos de resistirnos.⁸



Fig. 16. Bleda y Rosa, *Cañete II* 1994, 1994.

⁸ ESPEJO, B. (2017). “Bleda y Rosa: “Miramos hacia geografías menores, frágiles”” [en línea] en *El País-Babelia*. [Consulta: 28/08/2021]. Disponible en https://elpais.com/cultura/2017/07/10/babelia/1499678908_536640.html.

Estos artistas apuntan aquí hacia un bloqueo que se produce en nuestra memoria en el cual la experiencia individual producida queda detrás del *velo negro* de la experiencia histórica. Ese *velo negro* se desprendió de mi memoria cuando comencé a recorrer una y otra vez el territorio, dejando ver la experiencia propia que en el pasado había vivido, recordando las historias que me fueron contadas.

Teba, por lo tanto, es raíz. La palabra *antes* lo inunda todo: “antes lavábamos en este río”, “donde está el bar del *Marujo*, antes había una carpintería”, “antes te quedabas sordo de escuchar a los pájaros en el campo”, etc. Teba es todo aquello que va antes que yo. Con esta obra mi pretensión es fotografiar el presente, que nunca deja de ser pasado, registrar las diferentes temporalidades que existen en un mismo espacio.

Para dicha labor, me fue indispensable la referencia de Xavier Ribas (Barcelona, 1960), que en la conferencia que tuvo lugar en marzo de 2021 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga, lanzó las siguientes preguntas:

¿Cómo representamos aquello cuya visibilidad es frágil, inestable, cambiante, en movimiento? ¿Cómo visualizar lo efímero, marginalizado, oscurecido, ausente? ¿Cómo puede ser una práctica fotográfica que aborde temporalidades múltiples, más que estables? ¿Cómo dirigir la cámara no “a las cosas como son” si no a los procesos históricos que se han dado en ellas? ¿Cómo articular la temporalidad expandida?⁹



Fig. 17. Xavier Ribas, *Melilla Border Fence*, 2009.

⁹ RIBAS, X. (2021). *La ciudad y las sombras*. [en línea] [Consulta: 29/08/2021] Disponible en <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/21148>.

El cuestionamiento que plantea Ribas aquí se refiere a cómo el artista debe abordar otros aspectos más allá de su propia presencia en el lugar. Esto último tiene el objetivo de conseguir abarcar con su obra los diferentes tiempos que convergen en un determinado territorio. Así pues, el fotógrafo ha de interrogar en los espacios por lo que allí ha ocurrido para conseguir mostrar en sus imágenes lo que ya no está presente (fig. 17), dicho de otro modo, para poder fotografiar lo ausente.

En el proyecto que nos ocupa se abarca el espacio, además de con mi presencia como fotógrafa, con la presencia de Rafael y María, ambos nacidos en la década de 1940. El hecho de que me hayan acompañado en mis recorridos por el territorio ha supuesto la posibilidad de que pudiese conocer, además de lo que existió en esos determinados lugares –cortijos, huertas, casillas de peones camineros–, lo que se hacía allí, lo que sucedió allí. Ellos son el eslabón intermedio de la cadena, puesto que además de sus propias historias, me han transmitido los relatos de sus padres y de sus abuelos: más de un siglo de acontecimientos que no fueron escritos. El traspaso intergeneracional que aquí se encuentra tiene como principal tarea conformar una identidad completa que abarque pasado y presente para poder conformar un futuro con sentido, conociendo lo que existió y tuvo lugar antes de nosotros como individuo. Este ejercicio gira en torno al respeto y el cuidado de la memoria y a la admiración por los saberes ancestrales.

Así pues, como hemos desarrollado en este punto, a lo largo del proceso de realización de *Plaga y raíz: semilla* se ha producido una labor continua de desvelar la memoria, dicho de otro modo, de sacar a la luz aquello que está presente en el lugar, pero no se encuentra visible. Este ejercicio ha ido siempre de la mano del acto constante de *desenterrar el pasado*, aspecto que se tratará a continuación en el siguiente apartado, teniendo como principal referente teórico a Dieter Roelstraete.

5.3. Desenterrar el pasado

En este punto se desarrollará lo que ha supuesto para el proyecto el ejercicio de *excavar* con el fin de desenterrar el pasado intrínseco en el territorio. Las fotografías que conforman nuestro proyecto tienen como punto base el deseo de conocer un tiempo pasado y crear una memoria que permita su permanencia a lo largo de la historia. Se trata pues, de una lucha contra el olvido y la muerte en forma de obra de arte.

En el último tiempo, una de las tendencias principales del arte se basa en un replanteamiento de la conexión del arte con la historia en general y con la historia del arte en particular. Dieter Roelstraete es un filósofo y comisario de arte que abarca esta cuestión en *Notas de campo. Sobre el imaginario arqueológico del arte*. El autor nos habla de la figura del artista como arqueólogo, antropólogo, etnógrafo o archivista, configurando lo que ha denominado “el camino de la pala”, un recorrido que gira en torno a la predilección por desenterrar el pasado y la pasión por historizar. Así lo describe el holandés:

El camino de la pala es, en otras palabras, atento y cariñoso, un camino ejemplar de la coordinación entre mano y ojo; una cuestión, una vez más, de “revisar lo que ha sido pasado por alto”; devolverlo con esmero a la vista, a poder ser, de la propia mano del artista.¹⁰

El método para seguir este camino incluye hasta siete aspectos diferentes: la investigación de archivo, la investigación de documento, el acto de excavar y desenterrar, el relato histórico, la memoria, el arte de las reconstrucciones y recreaciones y, por último, el testimonio. El punto que más se ha desarrollado en nuestro proyecto es el testimonio, siendo la mayor parte de la información recogida a través de las figuras de Rafael y María por medio de la tradición oral, la forma más antigua que existe de recuperación de la memoria. El testimonio supone “un distintivo crítico de la contemporaneidad verdadera y una señal que demuestra una pertenencia a nuestro tiempo”¹¹.

La obra de arte, por tanto, tiene la capacidad de recordar, de darle la vuelta al olvido y la posibilidad de reconstruir, recrear, repetir el pasado. En *Plaga y raíz: semilla* esta tarea se enmarca en la realización de un archivo, una elección formal que desarrollaremos en el siguiente apartado.

5.4. Sobre el archivo

Como ya hemos mencionado con anterioridad, la elección del archivo fotográfico para darle forma al proyecto ha jugado un papel esencial en la obra. Esta estrategia es deudora de finales de los años setenta, momento en el que tuvo lugar un giro en el contexto

¹⁰ ROELSTRAETE, D. (2020) “Notas de campo. Sobre el imaginario arqueológico en el arte” *Arqueológica*. Matadero Madrid, pp. 15 [en línea] [Consulta 16/08/2021] Disponible en: https://is.suu.com/mataderomadrid/docs/arqueologi_a

¹¹ *Ibid.* p. 11

artístico hacia la relectura de la obra de arte en tanto que archivo. Anna María Guasch ha realizado una exhaustiva investigación sobre las distintas relaciones que existen en el entorno del archivo dentro del ámbito artístico. En *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar*, esta autora nos habla acerca de cómo los artistas que han elegido este formato lo han hecho en base a que el archivo supone la forma más natural de recoger la historia y la memoria. Guasch explica:

Una generación de artistas que buscan introducir significado en el aparente hermético sistema conceptual y minimalista del que parten (la mayoría de artistas han sido etiquetados de “conceptuales”, pero su recurso al índice, a los sistemas modulares, a la fotografía objetiva, a la colección, la acumulación, la secuencialidad, la serie..., nada tiene de “tautológico”, sino que busca transformar el material histórico oculto, fragmentario o marginal en un hecho físico y espacial. Y en estos casos, el archivo, tanto desde un punto de vista literal como metafórico, se entiende como el lugar legitimador para la historia cultural.¹²

La historiadora y crítica de arte se refiere aquí a aquellos artistas y sus obras, dentro de las cuales incluimos *Plaga y raíz: semilla*, que utilizan el archivo para darle forma y corporeidad a los hechos históricos, es decir, se sirven de la memoria y del pasado para crear una obra de arte.

Guasch nos dice que el archivo abarca dos conceptos fundamentales: el acto de recordar y la propia memoria¹³. Ambos elementos tienen su fin último en la lucha constante por salvar la historia, que es otra forma de contrarrestar a la muerte y a su correspondiente olvido. De esta forma lo explica la autora:

En la génesis de la obra de arte “en tanto que archivo” se halla efectivamente la necesidad de vencer al olvido. [...]Y lo hace mediante la narración. Pero en ningún caso se trata de una narración lineal e irreversible, sino que se presenta bajo una forma abierta, reposicionable, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable.¹⁴

¹² GUASCH, A. M. (2005). “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar” en Revista del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Barcelona, vol. 5, pp. 157-183.

¹³ *Ibid.* p. 158

¹⁴ *Ibid.*

Así también, Andrea Huyssen habla de esto último en “Monument and Memory in a Posmodern Age” de la importancia de recordar y apunta que:

Recordar como una actividad vital humana define nuestros vínculos con el pasado [...] y las vías por las que nosotros recordamos nos define el presente. Como individuos e integrantes de una sociedad, necesitamos el pasado para construir y ancorar nuestras identidades y alimentar una visión de futuro.¹⁵

Como comentamos anteriormente, nuestro proyecto queda conformado por un archivo fotográfico de 142 fotografías, clasificadas en 8 categorías diferentes, que en su estructura deja ver las subcapas que narran aspectos como la búsqueda de una construcción total de la identidad por parte de la artista –a raíz de su vínculo con el lugar– o la investigación del pasado oculto del territorio de Teba.

Finalmente, solo cabe mencionar que este proyecto ha supuesto el inicio de un camino que sin duda no se dejará de recorrer. Como se menciona al inicio, *Plaga y raíz: semilla* es un punto entre el fin y el principio, esto es, supone el cierre de una etapa y el inicio de nuevos proyectos que seguirán el mismo hilo.

¹⁵ HUYSEN, A. (1994) “Monument and Memory in a Posmodern Age”. en Guasch, A. M. op. cit., p.159.

6. Presupuesto

A continuación se muestran los gastos que han sido cubiertos para la realización y el funcionamiento del proyecto que aquí nos ocupa:

- Objetivo Canon EF 75-300 mm f/4-5.6 III	270€
- Impresión de fotografías:	
-Álbum (10 x 15 cm):	24 €
-Retícula (20 x 30 cm):	192€
- Impresión documentos:	5€
- Papel Gris:	5€
- Hojas autoadhesivas:	12€
- Esquinas para fotos:	6€
- Tarjeta de memoria 64 Gb	15€

TOTAL: 529€

7. Cronograma

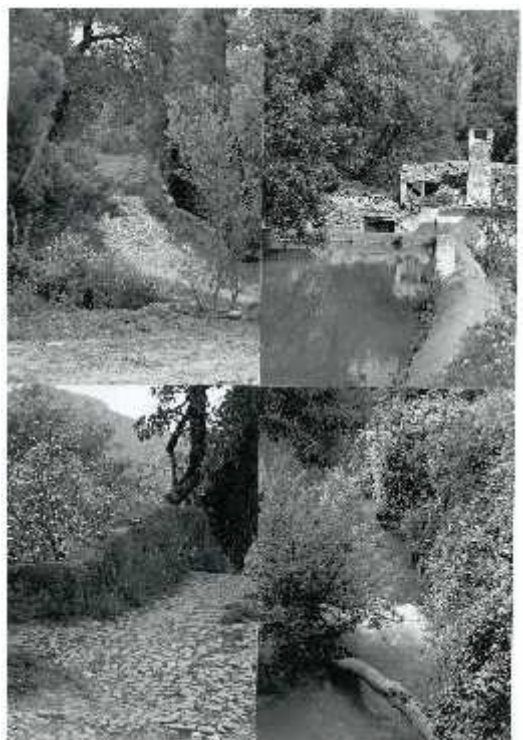
En este apartado se exponen las diferentes etapas que ha tenido la realización de *Plaga y raíz: semilla*, así como el período de tiempo dedicado a cada una de ellas.

	Dic.	En.	Feb.	Mar.	Abr.	May.	Jun.	Jul.	Agto.	Sept.
Trabajo de campo										
Investigación teórica										
Recogida de documentación										
Experimentación plástica										
Redacción de la memoria										
Entrega										

8. Anexo de imágenes de la propuesta expositiva del proyecto

8.1. Archivo

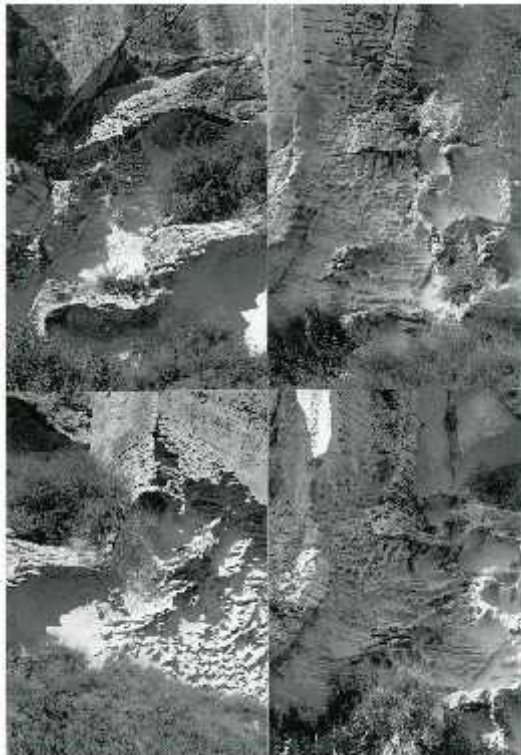
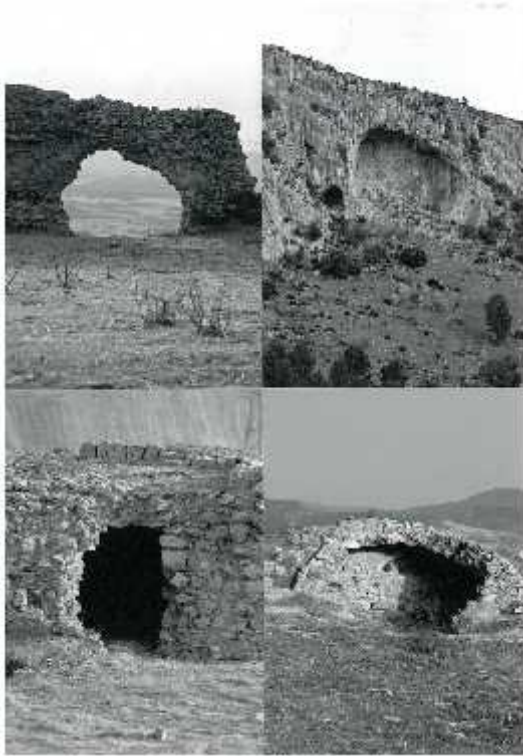






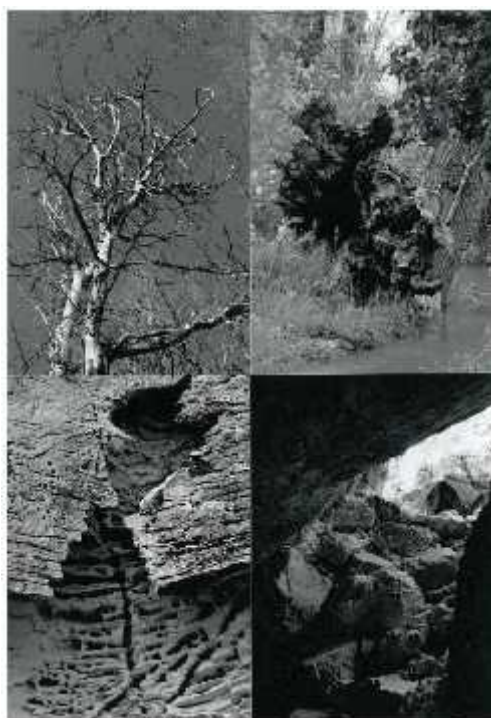




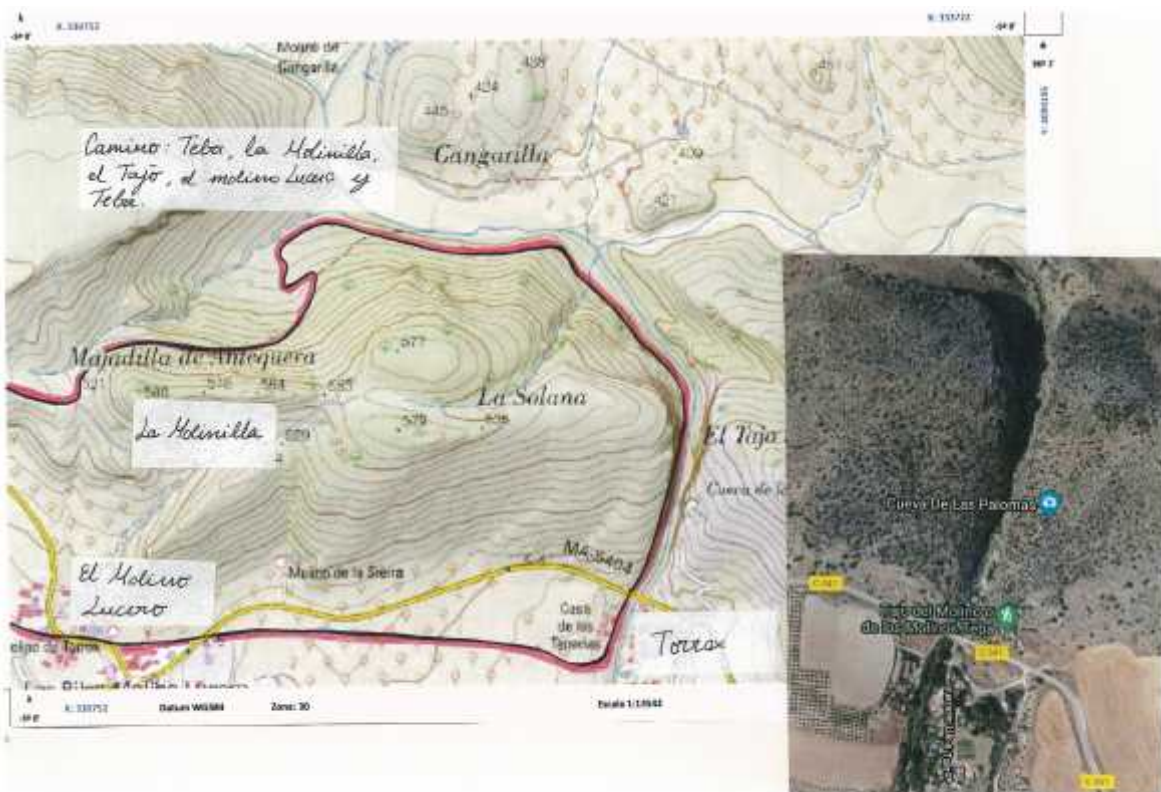
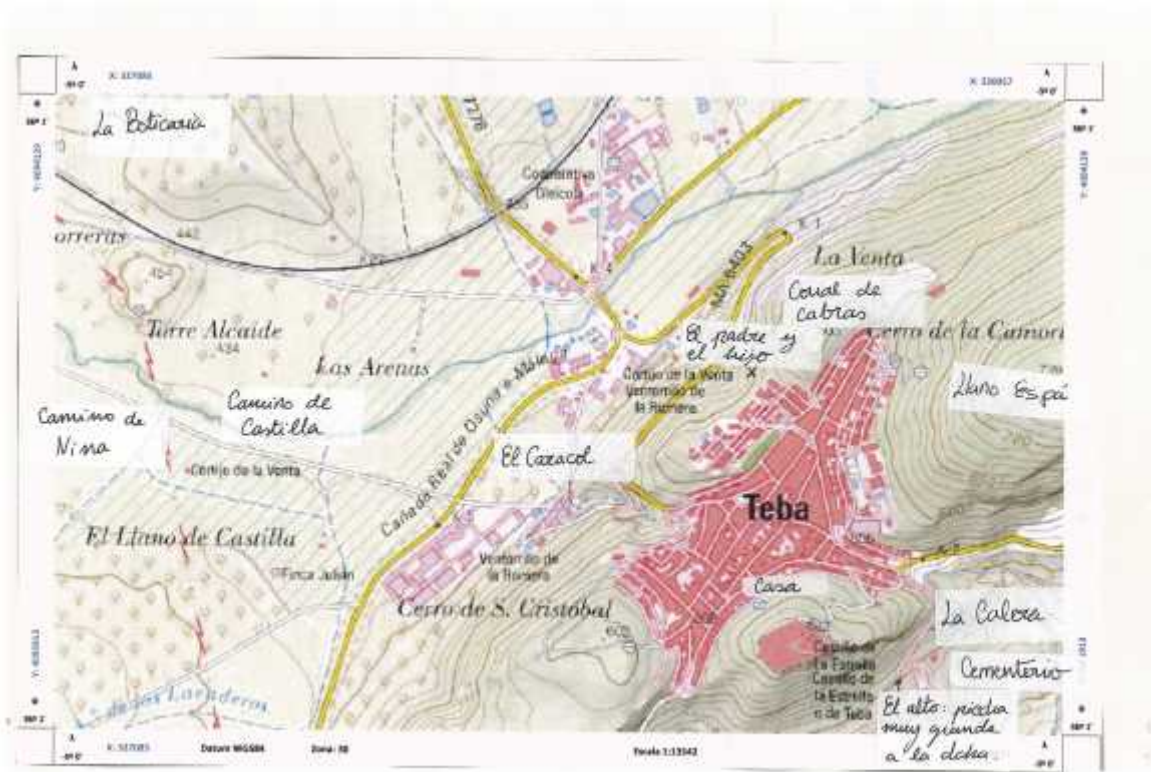








8.2. Mapas



8.3. Copias fotográficas (20 x 30cm)

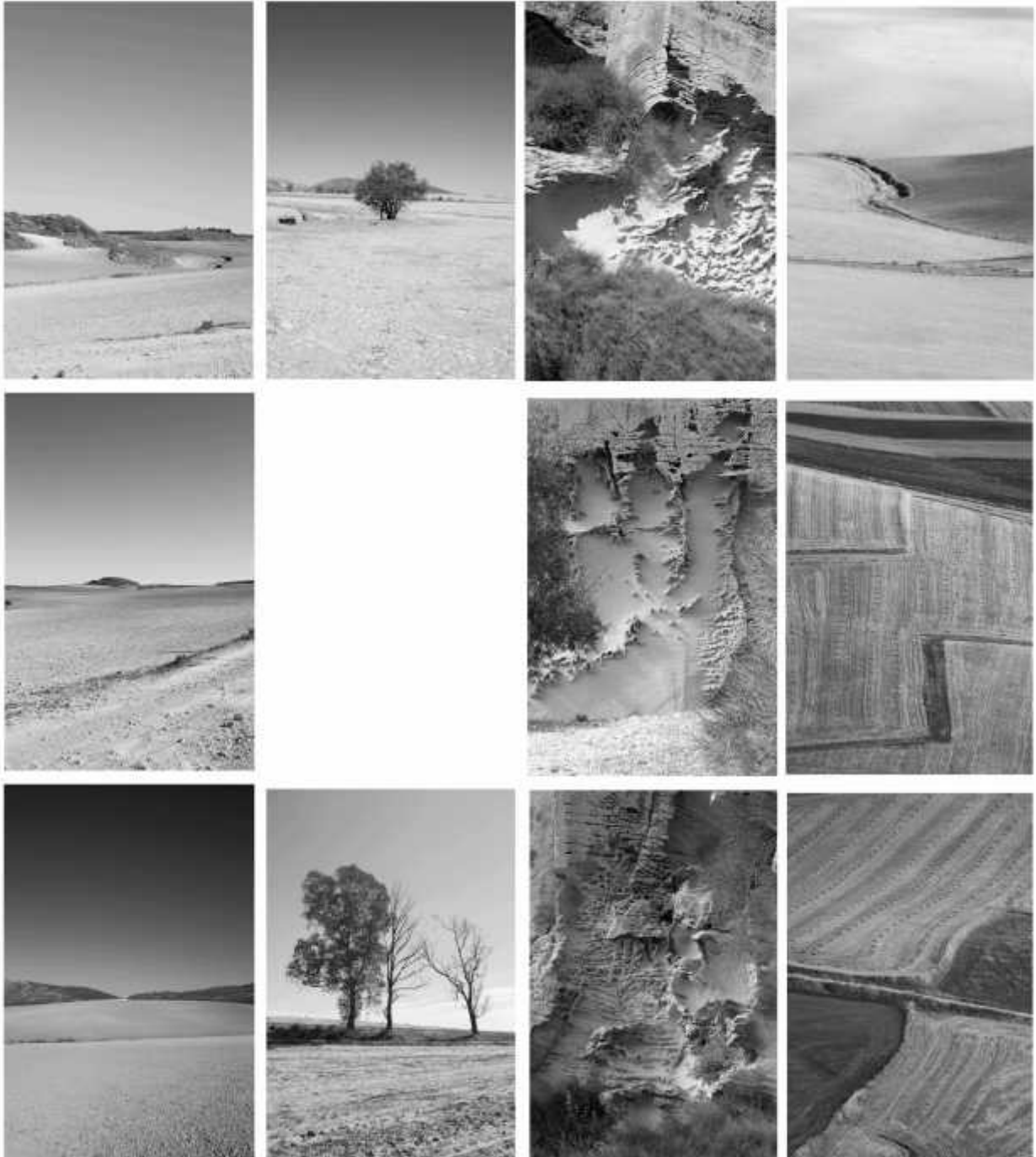
Bloque 1: Detonante



Bloque 2: Recorrido



Bloque 3: *Permanencia y Cambio*



Bloque 4: Memoria Viva



8.4. Exposición en sala

Vista de copias fotográficas en pared



Vista de archivo fotográfico en mesas



9. Bibliografía

- BAL, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: E.P.R. Murcia Cultural, S.L.
- BERGER, J (2019). *Para entender la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- ESPEJO, B. (2017). “Bleda y Rosa: “Miramos hacia geografías menores, frágiles”” [en línea] en *El País-Babelia*. [Consulta: 28/08/2021]. Disponible en https://elpais.com/cultura/2017/07/10/babelia/1499678908_536640.html.
- FOSTER, H. (2016) “El impulso de archivo” en Revista *Nimio* nº3. Traducción de Constanza Qualina.
- FOSTER, H. (1985). *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. New York: The New Press.
- GUASCH, A. M. (2005). “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar” en *Revista del Departamento de Historia del Arte*. Universidad de Barcelona, vol. 5, pp. 157-183.
- HUYSEN, A. (1994) “Monument and Memory in a Postmodern Age”. en Guasch, A.M. “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar” en *Revista del Departamento de Historia del Arte*. Universidad de Barcelona, vol. 5, p.159
- LUGON, O. (2010) *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. 2010.
- JARQUE, F. (2008). “La rebelión del paisaje” [en línea] en *El País- Babelia*. [Consulta: 16/08/2021] Disponible en https://elpais.com/diario/2008/09/20/babelia/1221865568_850215.html
- MARTÍN, A. (2014). *Apuntes sobre el paisaje y la imagen*. Catálogo de la exposición *La construcción social del paisaje*. Disponible en: http://www.caac.es/docms/txts/lcsdp_txt01.pdf
- 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.8-9.
- RIBAS, X. (2021). *La ciudad y las sombras*. [en línea] [Consulta: 29/08/2021] Disponible en <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/21148>
- ROELSTRAETE, D. (2020). “Notas de campo. Sobre el imaginario arqueológico en el arte” [en línea] en *Arqueológica*. Matadero Madrid, pp. 6-9. [Consulta: 29/08/2021] Disponible en: https://issuu.com/mataderomadrid/docs/arqueologi_a

- ROLAND, B. (2020). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Ed. Planeta.
- SÁNCHEZ, M. (2020). *Almáciga*. Barcelona: Editorial Planeta S.A.
- SOUTER, L. (2015). *¿Por qué fotografía artística?*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- VALERO, R. (2010) *La revolución de octubre de 1934 en Teba*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.