

Bombus terrestris: primer acercamiento para entender una *microcomunidad*

Bombus terrestris: First Approach to Understand a *Microcommunity*

Laura García Bautista

Trabajo Fin de Máster

Máster en Producción Artística Interdisciplinar
Facultad de Bellas Artes – Universidad de Málaga
Curso académico 2021-2022

Tutor: Dr. Juan J. del Junco González



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA





A mi colmena,
en especial a mi abuelo
por acompañarme en cada paso.

RESUMEN

Bombus terrestris: primer acercamiento para entender una microcomunidad es un proyecto artístico articulado en torno a varias aproximaciones escópicas que nos trasladan desde la faz de un territorio específico —los invernaderos del levante almeriense— hasta el trabajo que realiza un insecto: el abejorro. Se puede entender dicho conjunto como un viaje de la mirada en el que se produce un deslizamiento desde lo macroscópico —aquello que está fuera del invernadero y que toda la población conoce— hacia lo microscópico —a lo que sólo quien está dentro del sistema tiene acceso, ya que queda oculto en el interior del mismo—.

Dicho viaje de la mirada, que es además un viaje entre disciplinas debido al carácter interdisciplinar del proyecto, es considerado como un proceso alegórico entre el abejorro y las familias que cultivan las tierras de dicho territorio específico. Este paralelismo se realiza al entender la figura del insecto polinizador, el abejorro común (*Bombus terrestris*) como un ser que vive y trabaja en el invernadero hasta que muere, estableciéndose así una relación de pertenencia con el lugar y con la comunidad que aquí habita. De esta forma, se crea una semejanza entre la colmena del abejorro y la colmena familiar, aquello que denominaremos *microcomunidad*.

A través de las diferentes piezas que conforman el proyecto, y mediante la producción artística, se pretende hacer visible la parte oculta del sistema agrícola, es decir, la que es desconocida para la sociedad. Asimismo, se introduce al espectador en los aspectos sociales, económicos y culturales que se dan en el territorio del Campo de Níjar (Almería), espacio geográfico donde se localiza y desarrolla el proyecto. Centraremos la atención en este lugar por la vinculación familiar y los lazos afectivos de la que esto escribe, y que, definitivamente aquí se estrechan.

Para finalizar, hemos de apuntar que en esta memoria se exponen los desarrollos de investigación teórico-plástica a partir de los cuales se ha desarrollado el proyecto artístico que se presenta como Trabajo Fin de Máster.

Palabras clave: Práctica artística, fotografía, territorio, agricultura, invernaderos.

ABSTRACT

Bombus terrestris: First Approach to Understand a Microcommunity is an artistic project articulated around several *scopics approaches* which lead us from the specific territory face —greenhouses in the east of Almeria— to the work done by an insect: the bumblebee. This set could be understood as a journey of the gaze in which goes from the macroscopic —that is located outside the greenhouse and which is known by the entire population— to the microscopic —which is only available for those inside the system, since it is hidden in the inner of itself—.

Such a journey of gaze, which is, additionally, a journey between disciplines due to the interdisciplinary character of the project, it is considered an allegorical process between the bumblebee and the families who grow the farmlands. This parallelism is realized by understanding the pollinator insect figure; the common bumblebee (*Bombus terrestris*) being a living organism that lives and works in the greenhouse until it dies, thus it is established a belonging relationship with the territory and with the community residing here. Therefore, a similarity is created between the familiar hive, which is denominated *microcommunity*.

Through the different artistic works which shape the project, and by means of the artistic production, it is intended to make visible all the hidden parts of the agricultural system which are unknown for the society. Furthermore, the spectator is introduced to the social, economic and cultural aspects which take place in the Campo de Níjar's territory (Almería), the geographic area where the project is located and developed. The attention is focused owing to the familiar relationship and the emotional ties of this writer are strengthening here.

To conclude, it is essential to state that in this essay are presented the theoretic-plastic investigation developments depart from the artistic work and submitted as Final Master's Degree Project.

Key words: Artistic practice, photography, territory, agriculture, greenhouses.

ÍNDICE

1. Descripción de la idea	8
2. Descripción del proceso de investigación teórico-plástico	9
2.1. Metodología	10
2.2. Acerca del lenguaje fotográfico contemporáneo de este proyecto	12
2.3. Origen: relación <i>familia-oficio-lugar</i>	16
2.4. Bombus terrestres: la <i>microcomunidad</i>	19
2.5. El viaje de las <i>aproximaciones escópicas</i> : acercamiento a una <i>microcomunidad</i>	20
3. Reflexión de las aportaciones recibidas	32
4. Descripción de la exposición	35
5. Presupuesto	39
6. Bibliografía	40
7. Anexo de obra	43
8. Anexo del diseño expositivo	65

1. DESCRIPCIÓN DE LA IDEA

Como nota aclaratoria del proyecto que nos ocupa, hemos de señalar que *Bombus terrestris: primer acercamiento para entender una microcomunidad* [en adelante *Bombus terrestris*] forma parte de un bloque temático bautizado como *Mi Campo de Níjar (o lo que de otro modo podría no hacerse visible)*, el cual se articula en varios capítulos¹. Esta combinación de diferentes apartados crea un marco conceptual y formal propio de una línea de investigación artística en el que se desarrollará un *corpus* de trabajo en los próximos años. Creemos importante apuntar que este proyecto que se está realizando es indisociable del resto de capítulos, ya que comparte con ellos el interés por el sector agrícola y la relación de pertenencia a él.

Bombus terrestris es el primero de los capítulos de este bloque y el que ha dado pie a la idea, creación y desarrollo de las futuras propuestas. Estamos ante el proyecto realizado durante el Máster de Producción Artística Interdisciplinar, por lo que se ha ideado, producido y expuesto durante los meses en los que se ha cursado la titulación académica. Como consecuencia de esta limitación temporal, unida a la complejidad de la posibilidad de un proyecto más global, hemos decidido dividir y focalizar con profundidad en cada una de las diferentes investigaciones posibles, creándose la necesidad de constituir un conjunto temático que lo recoja todo.

A grandes rasgos, *Bombus terrestris* es un proyecto de fotografía artística contemporánea conectado con algunas prácticas del arte conceptual, debido a la inclusión de

¹ Un primer capítulo —éste que desarrollaremos en este TFM— titulado *Bombus terrestris: rimer acercamiento para entender una microcomunidad*; un segundo capítulo en el que se investigará sobre el flujo migracional, haciendo un paralelismo entre la abeja y la población inmigrante que trabaja en la zona; el tercer capítulo, donde se abordará alegóricamente lo relativo a las plagas y a las diferentes soluciones químicas que afectan al sector hortofrutícola en invernadero; un cuarto y último capítulo en el que se registrarán enfoques más globales referentes a la producción, la demanda y la logística del producto a escala transfronteriza.

documentos propios de la práctica de la agricultura y a la aproximación a los principios archivísticos.

Como ya hemos comentado en el punto anterior, con este proyecto se articula una alegoría entre la colmena del abejorro y la colmena familiar. Este proceso alegórico se materializa a través de una serie consecutiva de *aproximaciones escópicas* desarrolladas desde la superficie del territorio hasta la búsqueda de lo minúsculo y por lo tanto desapercibido: el abejorro. A priori, se trata el territorio como objeto de estudio; se investiga sobre el cultivo y el trabajo, pasando por aspectos como la modificación del espacio físico a través de los movimientos de tierra o la construcción del invernadero. Todo este planteamiento se hace desde un marco recogido por el afecto y desde la posición de pertenencia al territorio, lo que aporta cierto grado de calidez y subjetividad al mismo.

De este modo, el conjunto de las *aproximaciones* se entiende como un viaje de la mirada que a su vez se paraleliza con un viaje entre disciplinas —debido a la influencia de prácticas como la agricultura, la antropología o la arqueología— pues, tal y como afirma Mieke Bal “lo importante no son los conceptos en sí, sino la forma en que propongo utilizarlos. En mi opinión, la mejor manera de pensar en ella es la metáfora del viaje”².

Con las diferentes obras surgidas a partir de estas *aproximaciones escópicas* se escenifica una instalación final próxima a la noción de *dispositivo documental*³ (concepto que se explicará más adelante), en la que se aprecia la convivencia entre la fotografía y otras disciplinas. Esta disposición se relaciona con la idea de viaje y con el recorrido conceptual de *fuera a dentro*, es decir, el que se realiza desde lo macroscópico o que está fuera del invernadero, hacia lo microscópico o que se encuentra en su interior.

2. DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE INVESTIGACIÓN TEÓRICO-PLÁSTICO

Tras describir la idea del proyecto nos adentramos en la descripción del proceso de investigación teórico-plástico. En este punto, presentaremos aspectos tales como la metodología, el lenguaje, el origen, la *microcomunidad* y las diferentes *aproximaciones escópicas* que conforman *Bombus terrestris*. De esta manera, nos aproximaremos a los elementos que han conformado dicha investigación, tanto en su aspecto académico como artístico.

² BAL, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: Cendeac., p. 42.

³ Término al que se refiere Carles Guerra en GUERRA, C. (2014). “El despliegue del dispositivo documental” en RIBAS X. Nitrato. Barcelona: Museo d’Art Contemporani de Barcelona., pp. 13-18.

2.1. METODOLOGÍA

Comenzamos esta descripción del proceso de investigación teórico-plástico con la presentación de la metodología, para así, poder comprender el desarrollo de este planteamiento.

Es importante señalar que nuestro proyecto se plantea bajo aquella metodología denominada “Investigación Basada en la Práctica” (IBP). El profesor Henk Borgdorff nos aclara: “la *investigación basada-en-la-práctica* es una noción general y amplia que puede aplicarse cualquier forma de investigación en las artes orientada hacia la práctica”⁴, con lo que se refuerza la idea de que “no existe ninguna separación fundamental entre teoría y práctica en las artes”⁵. Así, podemos entender que este proceso académico de realización de un Trabajo Fin de Máster supone un enriquecimiento de la praxis artística, el cual ha dado pie a una investigación que profundiza en el discurso artístico que acontece en la creación de dicha praxis.

Bombus terrestris es un estudio se articula en torno al paisaje —o más bien al territorio, entendido éste como aquel lugar que se define por un elemento característico propio— y, dentro de este, especialmente a aquellos espacios dedicados al sector agrícola. Como veremos más adelante, dicho interés es fruto de un traspaso intergeneracional que comienza con la figura de mi abuelo, José Bautista, el cual dedicó su vida a la agricultura⁶. Este hecho específico nos lleva a establecer un proceso de trabajo jerarquizado: por una parte, en la investigación agrícola y transmisión de conocimiento —que me viene dada directamente de quienes forman parte del sistema—, y por otra, en recorridos por el territorio (trabajo de campo), donde se toman las fotografías. Este proceso metodológico lo explica Alberto Martín de la siguiente manera:

La compleja relación entre cultura, ciencia y arte conforma ya un campo «expandido» sobre el que se desenvuelve buena parte de la creación contemporánea. Dos de los elementos que definen al menos esta relación son, por una parte, el trabajo o la «investigación» directa sobre el terreno (el trabajo de campo), algo directamente relacionado con la experiencia y por tanto con el carácter documental de la creación artística, y por otro, la doble capacidad tanto de observar como de interiorizar el contexto natural, geográfico o sociocultural sobre el que se desarrolla el proyecto artístico⁷.

Este compromiso personal, unido a la experiencia, la vinculación con el territorio y a la práctica agrícola hacen que la propuesta artística que se está desarrollando se pronuncie desde una posición de pertenencia al lugar. Citando a Martha Rosler:

⁴ BORGDOFF, H. (2006). “El debate sobre la investigación en las artes” en *Cairon: revista de ciencias de la danza*, nº 13, 2010 (Ejemplar dedicado a: Práctica e investigación), pp. 25-46.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Nos van a permitir el uso de la primera persona en este trabajo académico cuando hagamos referencia a datos biográficos de la que esto escribe.

⁷ 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., p. 6.

En el mundo industrial avanzado, el cuestionamiento de quién habla y desde dónde lo hace ha tenido lugar en el contexto de una sospecha cultural más amplia: la deslegitimación de la autoridad política y de la verdad y objetividad de los medios de comunicación y sus productores, mientras que el alcance de sus comunicaciones y la programación de entretenimiento se ha extendido a todo el mundo⁸.

Como consecuencia, el enfoque del proyecto se aleja de la visión normativa que los medios de comunicación e, incluso, de la que otros artistas aportan sobre el tema. De esta manera, la investigación se desarrolla desde la cercanía que otorga dicha pertenencia, ofreciendo una visión analítica y no anecdótica —independientemente de la subjetividad aquí presente—, donde la experiencia es un elemento fundamental para establecer el relato de lo que ocurre dentro del sistema. Precisamente, esto es debido a mi participación en la comunidad agrícola productora. Tal y como asegura Hal Foster:

Cuando el artista está en la identidad de una comunidad asentada, quizá se le pida que esté *por* esta identidad que la represente institucionalmente. En este caso, el artista resulta a su vez primitivizado e incluso antropologizado: aquí está tu comunidad, dice en efecto la institución, incorporada en tu artista, ahora expuesto⁹.

Es el vínculo con el lugar y la identidad con las comunidades aquí presentes lo que nos hace incorporar dicha afinidad a la obra artística. Gracias a la convivencia con esta cuestión de origen, la agricultura entendida como tradición familiar y la información recibida en el traspaso intergeneracional, se incluyen, además, aspectos determinantes tales como la memoria. Nos transformamos así en observadores y testigos del entorno donde nos hallamos; un paisaje productor, económico y antrópico —resultado de la acción del ser humano—.

De acuerdo a esta metodología y/o proceso de trabajo, se podría denominar éste como un proyecto de carácter interdisciplinar. De acuerdo con Mieke Bal:

La interdisciplinariedad, [...] precisamente debido a que se encuentra bajo presión por su dificultad en mantener estándares metodológicos, puede abrir nuevos caminos. Caminos en los que se exploren posibilidades intelectuales y no administrativas, y en los que continúe la búsqueda de una metodología que sea lo suficientemente flexible para facilitar la experimentación¹⁰.

La línea de investigación temática aquí desarrollada es uno de esos “nuevos caminos” en los que se genera un cruce simultáneo entre la práctica agrícola que mi familia desempeña y la práctica artística aquí desarrollada. Esta principal multiplicidad —unida a la experimentación— convive adicionalmente con la inclusión de otras prácticas. Así, la antropología, la arqueología, la economía o la política son disciplinas que están im-

⁸ ROSLER, M. (2007). *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili., p. 254.

⁹ FOSTER, H. (2001). “El artista como etnógrafo” en FOSTER, H. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal., pp. 175-108., p. 202.

¹⁰ BAL, M., *op. cit.*, p. 421.

plicadas en este viaje, ya sea tomando alguno de sus planteamientos para aplicarlos en el desarrollo práctico —como se hace con la arqueología— o por estar implícitas y ser indisociables de esta línea de investigación temática. En este paradigma, Victor Burgin, afirma que los estudiantes “deben estar capacitados [...] con conocimientos y competencias mínimamente aceptables en el campo de la antropología, sociología, semiótica, historia,..., donde poder localizar claramente sus intereses intelectuales y argumentos”¹¹. Estas prácticas interdisciplinares optan por la unión de conocimientos de diferentes índoles que complejizan y enriquecen la investigación, abogando por la metodología del artista que investiga. En este punto, podemos afirmar que nuestra praxis artística-investigadora se basa en un carácter informativo en el que no solamente hay datos, sino también una realidad y una metáfora donde se encuentra la diferenciación entre un proyecto sociológico o periodístico y uno artístico. Esta importancia reside en las conexiones y la poética, no únicamente en la recopilación de información que hacemos como artista mediante la reflexión teórica y conceptual a modo de investigación. Así también, dada la conexión de *Bombus terrestris* con algunos de los aspectos del Arte conceptual —aspecto en el que indagaremos más adelante— y la relación de este con otras prácticas, nos permitimos citar a Michael Ramdsden en una entrevista con Art&Language: “el Arte Conceptual es un método de investigación paralelo a otros métodos de las ciencias sociales o naturales”¹².

2.2. ACERCA DEL LENGUAJE FOTOGRÁFICO CONTEMPORÁNEO DE ESTE PROYECTO

Una vez descrita la metodología, detallamos el lenguaje contemporáneo de este proyecto. Aunque existe una *aproximación* videográfica, creemos que nuestra obra es meramente fotográfica, con lo que vemos necesario aportar varios conocimientos respecto al propio lenguaje que aporta el medio en el proyecto.

Como ya se ha podido ver, *Bombus terrestris* mantiene una estrecha relación con la práctica fotográfica del estilo documental. Walker Evans expone a partir de este concepto: “un documento tiene una utilidad, mientras que el arte es verdaderamente inútil. Por consiguiente, el arte nunca es un documento, aunque ciertamente pueda adoptar este estilo. Se caracteriza por el distanciamiento y el testimonio neutro”¹³. Paradójicamente, nuestro proyecto también se acerca al arte conceptual de finales de la década de los sesenta y principios de la década de los setenta [en delante arte conceptual], dado el carácter informativo y la inclusión de documentos y prácticas de archivo tales como la clasificación o

¹¹ BURGIN, V. (2006). “Thoughts on «research» degrees in visual arts departments” en *Journal of Media Practice*, 7, nº 2, p. 3. [Consultado: 27/05/22] Disponible en: http://www.upv.es/laboluz/master/seminario/textos/Victor_Burgin_es.pdf.

¹² BALDWIN, M. y RAMSDEN, M. (1990). “Entrevista con Art & Language” en ALIAGA, J. V. y CORTÉS G. J. M. *Arte conceptual revisado*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia., p. 23.

¹³ EVANS, W. (1971). “Paul Cummings. Interview with Walker Evans” citado en DE CHASSEY, É. (2009). *Planitudes. Historia de la fotografía plana*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca., p. 78.

la acumulación. A coalición de esta información sobre el arte conceptual, Erick Verhagen en torno a una obra de Ruscha afirma: “uno de los parámetros que influirán intensamente en la fotografía conceptual, es decir, la información”¹⁴. Independientemente de la cercanía a lo personal de nuestro proyecto, las fotografías que presentamos muestran un estilo objetivo y neutral (fig. 1) que se entremezcla con otro más subjetivo y/o particular. La importancia de la información, la narración y la vinculación con el artista enlazan la objetividad de la toma fotográfica con la subjetividad del discurso personal.



Fig. 1. Laura García Bautista, *Movimientos de tierra* #2, 2022.



Fig. 2. Dan Graham, *Homes for America*, 1966-67.

Esta característica, nos recuerda a la obra *Homes for America* (1966-1967) (fig. 2) de Dan Graham (EEUU. 1942-2022), sobre la cual apunta David Company:

La oscilación de *Homes for America* entre arte e historia del arte se intensifica mediante un género fotográfico que se mantiene suspenso entre el archivo y el arte. Como diseño, la pieza se ha convertido en una canónica obra conceptual. Y ciertamente sus imágenes podrían haberse convertido en fotografías canónicas dentro de una historia diferenciada de la fotografía artística¹⁵.

Estas características que hemos apuntado anteriormente nos llevan a la reflexión de Ramón Esparza acerca del denominado *documentalismo conceptual*, una combinación entre la práctica del estilo documental y las aportaciones del arte conceptual¹⁶ que siguen su relación con la acumulación, la clasificación y las “prácticas de archivo”¹⁷. Partiendo de estos principios, trabajamos una multiplicidad de enunciados poniendo en relación la necesidad de la memoria, la recuperación y ordenación de información. Es sabido que el arte conceptual acoge y adopta metodologías de disciplinas exógenas, es por ello, que, en base a su herencia, nuestro lenguaje está determinado por la aparición de procedimiento que recuerdan a disciplinas como la antropología o la arqueología, lo que pone de mani-

¹⁴ VERHAGEN, E. (2009) “La fotografía conceptual. Paradojas, contradicciones e imposibilidades” en *Papel Alpha*, nº 7. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca., pp. 107-128., p. 110.

¹⁵ COMPANY, D. (2009) “Historia del arte conceptual o Un hogar para «Homes for America»” en *Papel Alpha*, nº 7. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca., pp. 3-24., p. 19.

¹⁶ ESPARZA, R. (2015). “Lo que el documento esconde. Prácticas conceptuales en la fotografía documental” en *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, pp. 189-207. [Consulta: 08/12/21] Disponible en: https://www.academia.edu/46968919/Lo_que_el_documento_esconde_Pr%C3%A1cticas_conceptuales_en_la_fotograf%C3%A1Da_documental, p. 189.

¹⁷ *Ibidem*, p. 192.

fiesto que nuestro proyecto se establece bajo el prisma de la interdisciplinariedad. La propia evolución del arte conceptual en lo que se ha venido a denominar el posmodernismo, añade múltiples lecturas entre las que se hallan las condiciones políticas, sociológicas y económicas, asunto que tiene gran repercusión en la fotografía artística contemporánea. Prosiguiendo con Soutter:

Las teorías posmodernas reemplazan la imagen objetiva con la imagen textual; en lugar de la pretensión de presentar verdades objetivas, las imágenes creadas en el contexto de un paradigma posmoderno son descritas como si ofrecieran estrategias discursivas, críticas de la representación y alegorías críticas sobre el estado de la cultura y la política¹⁸.

Así, este proyecto pretende investigar sobre las diferentes cuestiones que forman parte de dicha temática agrícola y, a partir del análisis de los datos obtenidos, generar enunciados y documentos fotográficos que visibilicen la inclusión de prácticas extra-artísticas, mostrando la amplitud de este gran viaje desde el exterior al interior del invernadero. De esta manera, se presentaría toda la información del proyecto, pues de acuerdo con la reflexión de Benjamin Buchloh:

La meta del artista tendría que ser proporcionar información a los espectadores [...]. Debería llevar a su conclusión las premisas de las que partió sin caer en la subjetividad. El azar, el gusto o las formas inconscientemente recordadas no juzgarían ningún papel en el resultado. El artista en serie no intentaría producir un objeto hermoso o misterioso, se limitaría a trabajar como un empleado que cataloga los resultados de las premisas de las que partió¹⁹.

En este punto nos parece oportuno citar a varios referentes artísticos. Uno de ellos es William Christenberry (EE.UU. 1936-2016) y su serie *Casa y coche, cerca de Akron, Alabama* (1978-2005) (fig. 3), en la que, con un punto de vista objetivo, analiza el paso del tiempo y el cambio producido en el entorno, lo que nos recuerda claramente a Walker Evans, con quien hemos comenzado este punto. Podemos ver este enfoque en nuestro proyecto en las fotografías del interior del invernadero, donde se ven diferentes fases de producción de la cosecha (fig. 4). Asimismo, podemos citar las fotografías de Lewis Baltz (EE.UU. 1945 – París 2014), donde de acuerdo con Éric de Chassey “se plantea el uso estratégico y casi sistemático de un estilo caracterizado por la frontalidad y la planicidad”²⁰. De esta manera, en *The new Industrial Park near Irvine* (1974) (fig. 5) aporta una visión neutra de fachadas que convierte en imágenes geométricas. Este fotógrafo americano es uno de los cuales participaron en la celeberrima e influyente exposición *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*²¹ (fig. 6), sin duda, otra de nuestras

¹⁸ SOUTTER, L. (2015). *¿Por qué fotografía artística?* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca., p. 63.

¹⁹ BUCHLOH, B. H.D. (2004). “El arte conceptual de 1962 a 1969: De la estética de la administración a la crítica de las instituciones” en BUCHLOH B. H.D. *Formalismo e historicidad*. Madrid: Akal., p. 196.

²⁰ DE CHASSEY, É. (2009). *Planitudes. Historia de la fotografía plana*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca., p. 149.

²¹ La exposición se presentó en el George Eastman Museo (Rochester, Nueva York) y fue comisariada por William Jenkins entre 1975 y 1976. Además de los citados Adams y Baltz también formaron parte de la exposición Bernd y

referencias. El objetivo de dicha muestra era romper con los conceptos tradicionales de la fotografía de paisaje desarrollando así una nueva estética. Además de a Baltz, de la exposición destacamos a Robert Adams con la serie *From the Missouri West* (1975-1983) (fig. 7), donde muestra espacios naturales transformados por la intervención humana. Dicha transformación, puede enlazarse con las fotografías de movimientos de tierra presentes en nuestro proyecto (fig. 8).



Fig. 3. William Christenberry, *Casa y coche, cerca de Akron, Alabama, 1978-2005.*



Fig. 4. Laura García Bautista, 4 ejemplos de *Interior de invernadero, 2022.*



Fig. 5. Lewis Baltz, *The new Industrial Park near Irvine, 1979.*



Fig. 6. Vista de la exposición *New Topographics, 1975-1976.*

Continuando con los referentes, y aproximándonos a nuestro panorama fotográfico nacional, proponemos a Bleda y Rosa (Castellón, 1968 y Albacete, 1970) fundamentales por las características fotográficas con las que abordan el paisaje en proyectos como *Campos de batalla* (1994-2016) (fig. 9) y, por la conciencia sobre las huellas de los lugares que les permiten conocer y construir su propia memoria. En este aspecto, y dada la importancia de la memoria y la tradición en nuestro proyecto, unido a la ausencia de personas, nos parece oportuno citar la reflexión de Alicia Murriá respecto a esta obra de dichos fotógrafos:

Ellos eligen la forma más eficaz para hablar del género humano, de los hilos que nos unen a aquellas gentes, de la complejidad de aquellas culturas y de su herencia, de nuestra herencia, de nuestro mestizaje. Nos ofrecen las imágenes de lugares solitarios pero cargados de existencia, de memoria, de muerte y también de vida²².



Fig. 7. Robert Adams, *From the Missouri West*, 1975-1983.



Fig. 8. Laura García Bautista. *Movimientos de tierra* #5, 2022.



Fig. 9. Bleda y Rosa, *Campos de batalla*, 1994-2016.



Fig. 10. Javier Ayarza, *Geografía*, 2016-2018.

En el caso de la relación e interés por el archivo, haremos referencia a Javier Ayarza (Palencia, 1961) quien con su obra *Geografía* (2016-2018) (fig. 10) trata de construir la imagen visual y contemporánea de las comarcas de Tierra de Campos y Cerrato de Castilla y León a partir de la creación de un archivo fotográfico.

2.3. ORIGEN: RELACIÓN FAMILIA-OFICIO-LUGAR

Una vez planteada la metodología y el lenguaje de este proyecto en el que estamos trabajando, creemos necesario aportar información sobre el origen de *Bombus terrestris* y, por consecuencia del bloque teórico *Mi Campo de Nijar (o lo que de otra manera podría no hacerse visible)*. Es aquí donde se encuentra en la compleja relación denominada *familia-oficio-lugar*.

²² MURRÍA, A. (s.f.). *Tiempo, memoria y testimonio en la obra de Bleda y Rosa*. [en línea], pp. 1-3., p. 3. [Consultado: 03/06/22] Disponible en: <https://bledayrosa.com/files/murria.pdf>.

Como ya hemos mencionado, el proyecto se articula desde una posición de pertenencia al territorio, aportando una voz cercana y una experiencia que nos son fundamentales. Citando a Juan Nogué:

A menudo, inmersos en nuestra cotidianeidad, creamos lugares en espacios banales, sencillos, incluso marginales, que pasan inadvertidos a la mirada de nuestros conciudadanos. Son importantes para nosotros, pero insustanciales para los demás²³.

Como hemos comentado anteriormente dicha importancia personal está marcada por la fuerte influencia de José Bautista, figura con la que se incluye la actividad agrícola como parte de la vida de la familia. Este hecho afectivo junto a la sustentación de la economía familiar a partir de esta labor es lo que, de una u otra manera, incluye en el sistema a la que esto escribe. Aunque no decido ser agricultora, soy partícipe de esta organización agrícola y económica debido al capital que recibo proveniente de ésta. Es por ello que me ha interesado el funcionamiento del mismo y el papel que juegan mis familiares dentro de él, por lo que se decide comenzar una línea de trabajo donde se inserta nuestro proyecto.

Es así, como el vínculo afectivo mantenido con estos intereses —el cual podemos denominarlo *mi propia colmena*— conduce al propósito de custodiar las historias que en el territorio suceden. En dicho sentido, Hal Foster comenta al respecto: “muchos artistas han utilizado estas oportunidades de colaborar con comunidades innovadoramente para recuperar historias suprimidas que son ubicadas de modos particulares”²⁴. Efectivamente, y como ya se ha hecho referencia anteriormente, esta *colmena familiar* tiene un papel colaborador importante dentro del desarrollo del proyecto, ya que me ha hecho testigo del trabajo realizado en el campo —mi familia, además de productores son trabajadores— y, por la transmisión de información agrícola, la cual ha sido la base de esta línea de investigación.

La vinculación afectiva me lleva a la parcela familiar y, con ello, en un desplazamiento territorial, al Campo de Níjar (Almería) donde esta se ubica. Al coincidir el espacio de concepción de la actividad de la familia con el lugar donde he nacido y he crecido, se establece una relación emocional con el territorio —que de no haber sido de esta manera aportaría una visión más neutra—. A este hecho, se puede añadir una reflexión de Thomas Ruff, quien subraya: “esta cuestión de la neutralidad no puede tener el mismo sentido para él, que conoce y aprecia cada uno de sus modelos y para los espectadores en general, que solamente se enfrentan con imágenes”²⁵. Esta conexión con el espacio donde trabajo y la experiencia aquí recogida hacen que el proyecto adquiera una dimensión más cálida y, por tanto, subjetiva.

La importancia de la actividad agrícola en el Campo de Níjar viene dada por la gran superficie de parcelas invernadas que aquí se encuentran, con lo que se transforma el pai-

²³ LÓPEZ, I. (2012). *Agroperiférics*. Cornellà de Llobregat: Bside Books., p. s/n.

²⁴ FOSTER, H., *op. cit.*, p. 201.

²⁵ DE CHASSEY, É., *op. cit.*, p. 183.

saje en un espacio de producción. Así, se hace evidente la importancia del invernadero, cuya productividad genera la mayor fuente de ingresos de la zona. Y es que, como apunta el filósofo Henri Lefebvre, esta actividad entiende que “el espacio forma parte de la producción, y es productor y soporte de las relaciones económicas y sociales, de las fuerzas productivas, de la división del trabajo”²⁶.

Del mismo modo que la labor familiar genera nuestro interés artístico por el territorio, las actividades que allí ocurren hacen que se relacione el espacio y la producción. Esta producción de género agrícola vinculado a una actividad económica lleva consigo una plusvalía trasfronteriza debido a la exportación del género cultivado. A esto, debemos sumarle la aparición de varias dialécticas igualmente trasfronterizas debido al recurso de la mano de obra de una población inmigrante, asunto que, como hemos apuntado anteriormente, hemos desechado en este capítulo del bloque *Mi Campo de Nijar (o lo que de otro modo podría no hacerse visible)* y que se desarrollara en futuras propuestas.

Creemos necesario resaltar que el agricultor tiene una visión mercantil del territorio, debido a la generación de capital que en él acontece. No en vano, la visión estética ante este paisaje queda anulada por la estrecha unión económica y laboral que se mantiene con el lugar. De acuerdo con Alain Roger:

Un agricultor no se pasea por el campo (o rara vez): su aprehensión más habitual es la ‘vuelta del propietario’, en la que su atención se centra, en primer lugar, en los límites de la parcela o en los de sus tierras y las de sus vecinos, y en los ‘sucesos’ visuales que tienen sentido para la práctica agrícola²⁷.

Nuestro interés en el trenzado *familia-oficio-lugar* puede entenderse como una cadena, ya que cada uno de ellos lleva consecutivamente al siguiente. Es esta imbricación la que se establece como base de nuestro proyecto, estando presente en todo su conjunto, con lo que revela la importancia del origen traspasando cualquier visión anecdótica. Aporta una voz cercana proveniente desde el mismo centro del lugar, permitiendo que *mi colmena* sea partícipe de la obra desde una perspectiva poética, sin caer en el retrato realizado por un agente externo.

En este punto, y aún a sabiendas que es tutor de este TFM, citamos a Juan del Junco (Jerez de la Frontera, 1972) debido al traspaso intergeneracional presente en su obra y así como en los modelos de su trabajo en relación con las prácticas archivísticas y su escenificación en los proyectos que conforman el conjunto de trabajos del bloque *Conceptual Andalusia* (2014-actualidad) (fig. 11), formado por varios proyectos en los que se puede percibir una insistente búsqueda alegórica a partir del mundo de la ornitología, práctica científica la cual le es sobrevenida en un traspaso intergeneracional directamente de su padre.

²⁶ LEFEBVRE, H. (1983). “De la ciudad a la sociedad urbana” en LEFEBVRE, H. *La revolución urbana*. Madrid: Alianza Editorial., p. 47.

²⁷ ROGER, A. (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva., p. 35.



Fig. 11. Juan del Junco, vista de la exposición *Triángulo Tesis*, 2021.



Fig. 12. Colmena de abejorros en el invernadero.

2.4. Bombus terrestris: la *microcomunidad*

En este apartado son varios los interrogantes que aparecen: ¿Por qué un abejorro? ¿Qué relación tiene este insecto con el invernadero? ¿Cuál es su importancia? ¿Por qué este paralelismo con la familia?

A partir de la idea de trabajar de lo macroscópico a lo microscópico, surge la necesidad de buscar ese elemento minúsculo. Se focaliza en el abejorro por ser un insecto polinizador de la agricultura —además de la abeja, usada en otros cultivos— y ser una parte desconocida de la producción, pues es un trabajador agrario que queda oculto a la gran mayoría de la población, los cuales no saben que reside aquí.

Para la mejor comprensión del proyecto, es necesario apuntar que las colmenas de abejorros son compradas por el agricultor, con lo que se establece una transacción económica. Los aproximadamente 50 insectos que componen la colmena (fig. 12) llegan al territorio, adoptándose una relación de pertenencia, pues trabajan durante toda la cosecha para, al final, morir allí. Incluso, se genera un paralelismo entre su ciclo de vida y el ciclo biológico de la planta, dada su dependencia al polen para subsistir. La colmena animal, al igual que la familiar, trabaja en el invernadero buscando una fuente de alimento. A partir del entendimiento de este ciclo, se paraleliza la pertenencia tanto de la colmena como de la familia de agricultores al territorio, con lo que se surge el propósito de trabajar con las *microcomunidades* que habitan el lugar, estableciendo el proceso alegórico que da pie a la creación de este proyecto.

La función del abejorro como trabajador, quizás algo sorprendente para muchos, es fruto de un proceso agrícola evolutivo. Si nos remontamos varios años atrás, los agricultores polinizaban la flor de la tomatera con el popularmente conocido como “tomatón”. Esta sustancia química, incluida en el grupo de los reguladores de crecimiento, se dejó de usar porque demandaba mucha mano de obra y cuajaba el tomate más deforme —cuestión que se relaciona directamente con la demanda de mercado y las ganancias obtenidas—.

Gracias a la sustitución del producto químico por la polinización natural, podemos hablar de que se genera un encuentro de lo heterogéneo. Tal y como afirma Donna Haraway “la adaptación mutua de las morfologías visibles, como las estructuras sexuales de las flores y los órganos de sus insectos polinizadores, es co-evolución”²⁸. Surge así una nueva relación inesperada entre dos organizaciones de distinta naturaleza —abejorro y tomatera—, cuyo cruce deviene en la reproducción e intercambio del polen entre unas flores y otras durante la jornada de trabajo del abejorro. Esta conexión surge debido a la necesidad que plantean ambos sujetos de polinizar y ser polinizado. Como consecuencia de este proceso, Deleuze y Guattari apuntan:

La avispa y la orquídea hacen rizoma, en tanto que son heterogéneos. Diríase que la orquídea imita a la avispa, cuya imagen reproduce de forma significativa (mímesis, mimetismo, señuelo, etc.). Pero eso sólo es válido al nivel de los estratos —paralelismo entre dos estratos de tal forma que la organización vegetal de uno implica la organización animal del otro—²⁹.

Así, se entiende que la tomatera y el abejorro hacen rizoma, afectando un elemento en el otro. Sabiendo esto, podríamos afirmar que se produce una relación de simbiosis entre la planta, el abejorro y el agricultor; el abejorro busca alimento polinizando la flor de la planta que será la que producirá el fruto y, dicha producción agrícola será vendida por el agricultor, quien obtendrá una compensación económica.

2.5. EL VIAJE DE LAS APROXIMACIONES ESCÓPICAS: ACERCAMIENTO A UNA MICRO-COMUNIDAD

Una vez explicados varios puntos, tales como la metodología, el lenguaje, el origen o la importancia de la *micromunidad*, comenzamos a narrar el camino de nuestro viaje, describiendo las diferentes *aproximaciones escópicas* que en las que realizamos cada parada.

Se debe recordar que *Bombus terrestris* se define como un viaje de la mirada —de lo macroscópico y que se ve desde fuera hacia lo microscópico y que queda dentro del invernadero— y entre diferentes disciplinas.

La idea de este viaje puede remontarse a 1959 con Juan Goytisolo. Se hace alusión al relato de viajes titulado *Campos de Níjar* en el que el autor narra su recorrido por dicho municipio, describiendo los paisajes y las relaciones que mantiene con la comunidad que reside en este lugar. Todo el viaje se explica desde un punto de vista personal y subjetivo, cuyo esfuerzo deriva en mostrar la miseria y las injusticias de las que ha sido testigo, mientras asegura que la población del lugar vive de la agricultura³⁰.

²⁸ HARAWAY, D. (2017). *Manifiesto de las especies de compañía* [en línea]. Córdoba (Argentina): Sans Soleil Ediciones. [Consulta: 25/05/22] Disponible en: <https://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2017/12/manifiesto-de-las-especies-final.pdf>, p. 30.

²⁹ DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2010). *Rizoma. Introducción*. Valencia: Pre-textos., p. 23.

³⁰ GOYTISOLO, J. (2019). *Campos de Níjar*. Barcelona: Galaxia Gutenberg., p. 102.

Es importante apuntar que Goytisolo tiene la posibilidad de conocer lo que queda fuera, al alcance de cualquier visitante. De esta visión superficial, comenta que “el viajero tiene la impresión de recorrer una zona desértica, como las que se ven en las películas de vaqueros del oeste americano”³¹. Sin embargo, esta mirada no es de cercanía al lugar, con lo que no puede aportar al lector datos a los que solo la población que habita ese territorio tiene acceso.

En este sentido, consideramos oportuno permitirnos hablar en *Bombus terrestris* desde la poética del lugar, estableciendo una separación entre lo que está fuera del invernadero y lo que está dentro. Aquello que está escondido en su interior y que solo queda accesible al trabajador. Se avanza, así, desde un territorio político —en el que hay relaciones económicas, mercantiles y sociales— en dirección a un territorio físico en el que hay una exploración fotográfica que permite llegar a lo más minúsculo: al abejorro.

Además de esta focalización en el abejorro, se generan varias *aproximaciones* en el marco de este capítulo, las cuales se materializan en diferentes piezas artísticas conectadas entre sí. Citando a Ernst van Alphen, sostenemos que “cada elemento funciona en combinación con los otros elementos en favor de la creación de la identidad específica de la colección”³². Aunque cada uno de los acercamientos de este viaje escópico se conceptualicen de manera independiente, todos ellos forman un conjunto narrativo, lo que aporta un resultado complejo y con contrapunto en el que la forma de exponerlo —algo que trataremos en el siguiente punto—, será clave para establecer conexiones entre ellos.

La primera *aproximación* que encontramos, situada en la faz del territorio, se acerca a la toponimia, interesándose por el nombre de las zonas transitadas a través de la búsqueda y estudio de las diferentes localizaciones que conforman el proyecto. Este interés se materializa en un registro a partir de un listado con los nombres de estos lugares, un estudio geográfico que se relaciona con las comunidades aquí presentes. Dicha enumeración surge dado que los habitantes conocen el territorio con denominaciones diferentes a las que aparecen en la Sede Electrónica del Catastro, registro en el que no se contemplan muchos de los lugares por los que se ha caminado durante la práctica artística (fig. 13). Esta pieza nos puede recordar a algunas obras del artista conceptual On Kawara (Japón 1932, EE.UU. 2014) y sus series *I Went* (1968-1979) (fig. 14) y *I Met* (1968-1979) (fig. 15), las cuales pueden entenderse como un diario o itinerario y tienen una relación directa con el archivo, registrándose nombres y fechas. También, es importante mencionar *Index 001* (1972) (fig. 16) de Art & Language (colectivo fundado en 1968) por la forma de presentación a partir de archivadores y grandes superficies murales en las que hacen uso del texto.

³¹ *Ibidem*, p. 20.

³² VAN ALPHEN, E. (2018). *Escenificar el archivo. Arte y fotografía en la era de los nuevos medios*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca., p. 55.



Fig. 13. Laura García Bautista, *Listado de los lugares que he transitado en la realización del proyecto*. 2022.

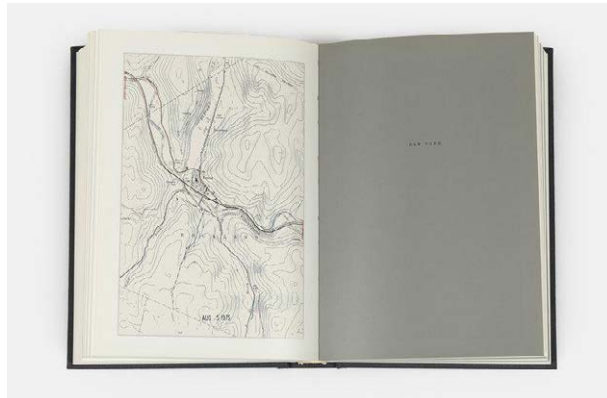


Fig. 14. On Kawara, *I Went*, 1968-1979.



Fig. 15. On Kawara, *I Met*, 1968-1979.



Fig. 16. Art & Language, *Index 001*, 1972.

En la segunda *aproximación escópica*, se muestran los movimientos de tierra a partir de registros fotográficos que son testigos de la transformación de este paisaje antrópico en el que nos encontramos (fig. 17). Estas modificaciones se realizan especialmente en el denominado *Tercer paisaje*³³. Estamos de acuerdo con Gilles Clément cuando afirma: “el Tercer paisaje está constituido por el conjunto de los espacios residuales del hombre. Estos márgenes reúnen una diversidad biológica que no se entiende como riqueza”³⁴. La política económica incita a la construcción en estas zonas desprovistas de función y en las que no se genera riqueza para así transformarlas en un lugar de producción. Aquí, se presenta el acondicionamiento del terreno, siendo éste el paso previo a la construcción del invernadero y, por tanto, el primero para la búsqueda del capital. Estas imágenes, nos

³³ Término acuñado por Gilles Clément en 2004 cuando escribió el *Manifiesto del Tercer paisaje*. Se refiere con esta nomenclatura a los espacios residuales que quedan fuera del ordenamiento.

³⁴ CLÉMENT, G. (2007). *Manifiesto del Tercer paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili., p. 11.

recuerdan irremisiblemente a algunos de los trabajos realizados por los artistas del *Land art*, pudiendo recordar a obras como *Spiral Jetty* (1970) (fig. 18) de Robert Smithson (EEUU. 1938-1973), construida empleando maquinaria para el movimiento de las piedras que la forman. En términos fotográficos, se ve una clara influencia de *Suburbia* (2002) (fig. 19), serie en la que Sergio Belinchón (Valencia, 1971) retrata entornos que han sido transformados por obras públicas, apreciándose la transformación del paisaje y las huellas que han dejado las excavadoras.

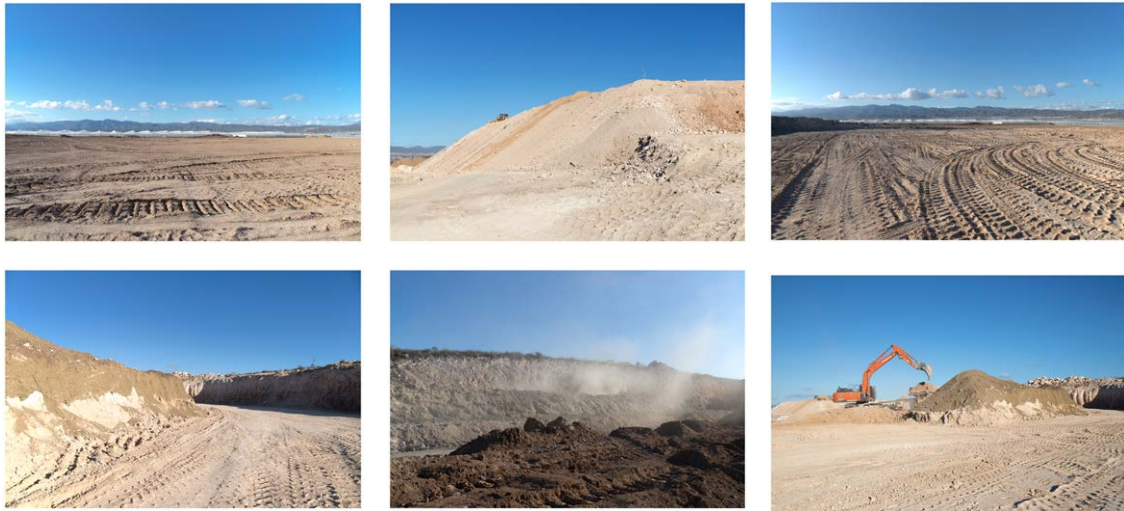


Fig. 17. Laura García Bautista., algunos ejemplos de *Movimientos de tierra*, 2022.

La tercera *aproximación* comienza a marcar una línea divisoria entre lo que está *dentro* y lo que está *fuera*: lo visible y lo oculto. Se trata de una fotografía de la construcción del invernadero que resulta un tanto peculiar, pues es la única del proyecto en la que se aborda físicamente la presencia del trabajador inmigrante (fig. 20). Al tomar esta posición, nos permitimos no caer en el lenguaje formalista del fotógrafo obrero ni en la fotografía arquetípica de la FSA³⁵, en la que el retrato expresa ciertas particularidades del trabajador (fig. 21). Al mostrar a este sujeto, se puede ver cierta conexión con el trabajo de Allan Sekula (EEUU. 1951-2013), en el que destacamos el díptico *Fosa para desechos* (*Lendo 23/12/2002*) (2002) (fig. 22) perteneciente a la serie *Marea Negra*, donde se ve a los trabajadores involucrados en la limpieza del lugar.

La cuarta *aproximación* está determinada por fotografías del interior del invernadero en las que se puede apreciar la vida y la producción que alberga este espacio de trabajo cuyo rendimiento es la base económica de la familia. En este punto es interesante citar la serie *Invernaderos* (2002-2003) (fig. 23) de Monserrat Soto (Barcelona, 1961) por el trabajo con esta construcción. Siguiendo con esto y, dentro de los parámetros que caracte-

³⁵ La Farm Security Administration fue una organización creada en los años treinta en Estados Unidos para ayudar a los agricultores durante la Gran Depresión de 1929. Esta organización contaba con un programa de fotografía propio para documentar e informar a la población, donde destacan fotógrafos como Dorothea Lange, Walker Evans o Gordon Parks entre otros.

rizan este acercamiento visual, se pueden apreciar dos tipos enfoques. El primer enfoque es similar a los espacios arquitectónicos presentes en las obras de Candida Höfer (Alemania, 1944) (fig. 24), caracterizados por estructuras rectas, caminos centrados y simetría (fig. 25). Esta fotografía de la Escuela de Dusseldorf consideramos que no es documental, sino, poética, pues se da presencia a algo a través de la fotografía. En un segundo enfoque, se inclina la mirada viéndose la fragmentación de la imagen, la superposición de capas de elementos y la secuencialidad y repetición de formas y color que ponen de manifiesto la magnitud de esa producción agrícola (fig. 26), lo que puede recordarnos a obras como las del pintor Miki Leal (Sevilla, 1974) (fig. 27).



Fig. 18. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970.



Fig. 19. Sergio Belinchón, *Suburbia*, 2010.

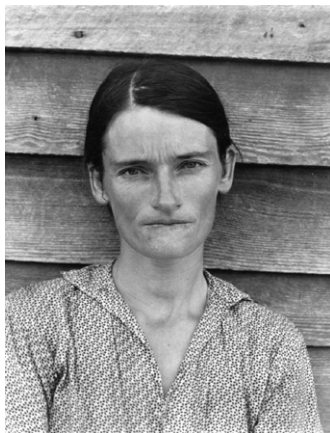


Fig. 21. Walker Evans, *Allie Mae Burroughs, condado de Hale, Alabama*, 1936.



Fig. 20. Laura García Bautista, *Construcción de invernadero*, 2022.



Fig. 22. Allan Sekula, *Fosa para desechos (Lendo 23/12/2002)*, 2002



Fig. 23. Monserrat Soto, *Invernaderos*, 2002-2003.



Fig. 24. Candida Höfer, imagen tomada de su serie *Bibliotecas*, s/f.



Fig. 25. *Interior de invernadero #4*, 2022.



Fig. 26. *Interior de invernadero #5*, 2022.



Fig. 27. Miki Leal, *Sin título*, 2021.

Se prosigue con la quinta *aproximación*, en la que se muestran las herramientas agrícolas encontradas en el interior del invernadero. Las fotografías de estos útiles son el retrato del trabajo de la colmena familiar (fig. 28). Hacen referencia a la persona que maneja los diferentes utensilios sin mostrarla explícitamente, lo que nos aleja de estereotipos y de la visión arquetípica del fotoperiodismo. Además, podemos entender que estas herramientas, de acuerdo con esta reflexión de Ernts Van Alphen, “son objetos que funcionan como signos. Esos signos simulan referirse a esa persona y, en ese sentido, ha-

cerla presente”³⁶. Todos estos utensilios se presentan con un encuadre vertical que aborda la representación de esos cuerpos ausentes a los que hacen referencia, bajo un punto de vista objetivo con el elemento centrado y sobre el mismo fondo, que nos puede recordar al modelo de trabajo seguido por Richard Avedon (EE. UU 1923-2004) en *In the American West* (1979-1984) (fig. 29). Asimismo, puede verse la conexión de esta *aproximación* con la obra *7 Imágenes* (años 60-70) (fig. 30), de Hans-Peter Feldmann (Alemania, 1941). Esta obra forma parte de *Bilder*, pequeños libros en los que aparecen fotografías de un mismo tipo de objeto. En este *Bilder 7* al que nos estamos refiriendo, se presentan retratos de herramientas sobre un fondo neutro.



Fig. 28. Laura García Bautista., algunos ejemplos de *Herramientas*, 2022.



Fig. 29. Richard Avedon, *In American West*, 1979-1984.

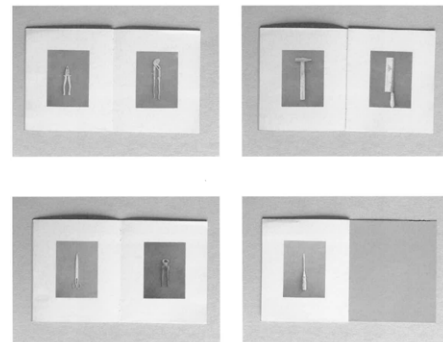


Fig. 30. Hans-Peter Feldmann, algunos ejemplos de *7 Imágenes*. Años 60-70.

La sexta *aproximación*, al igual que la anterior, aporta una visión taxonómica a partir de la focalización en pequeños detalles del territorio. Esto da lugar a una visión clasificatoria generada por el registro de residuos encontrados en el lugar, los cuales nos dan información y nos ayudan a establecer relaciones dentro de los paisajes antrópicos y manipulados que son presentados en el arte contemporáneo³⁷. Se trata de elementos de pequeña escala que recuerdan a la presencia y manipulación del trabajador (fig. 31). En la búsqueda de residuos —testigos microscópicos de un paisaje productor y económico— se

³⁶ VAN ALPHEN, E., *op. cit.*, p. 70

³⁷ GONZÁLEZ RUIBAL, A. (2018). *Antropoceno, arte y arqueología*. [En línea] Murcia: Cendeac. [Consulta: 15/12/21] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=cqEywnYIEIA>.

establece, tal y como apunta Álvaro de los Ángeles sobre el proyecto *Incidentes* (2005) (fig. 32) de Xavier Ribas (Barcelona, 1960) una “relación directa con la arqueología que alcanza a todas las fases del trabajo: rastreo, encuentro, selección, aislamiento y catalogación fotográfica”³⁸. Lo que Xavier Ribas presenta en dicha serie son fotografías de los elementos encontrados en el edificio en transformación de la compañía de Telefónica. También, se debe apuntar a Gabriel Orozco (México, 1962) y su relación con la arqueología en obras como *Asterisms* (2012) (fig. 33), una instalación con una parte escultórica y otra fotográfica realizada a partir de objetos y/o residuos recolectados para el estudio de un lugar concreto.



Fig. 31. Laura García Bautista., algunos ejemplos de *Taxonomía del territorio*, 2022.



Fig. 32. Xavier Ribas, *Incidentes*, 2005.



Fig. 33. Gabriel Orozco, *Asterisms*, 2012.

Al llegar a la séptima *aproximación* se presentan las tres *plantas de los afectos* por ser las que mi abuelo, José Bautista, cultivaba (fig. 34). Dichos plantones se fotografian sobre un fondo gris para aislar el objeto de su entorno, algo que también tiene que ver con la disciplina de la arqueología y con cierta influencia formal de Irving Penn (EE.UU. 1917-2009) en sus naturalezas muertas de alimentos, plantas y objetos cotidianos (fig. 35). A estas imágenes realizadas sobre fondo neutro y con un registro fotográfico cercano a lo científico, se unen las fotografías del archivo familiar, captadas de manera instantánea. Ambos tipos de fotografías se agrupan en una composición en la que se colocan bajo los

³⁸ DE LOS ÁNGELES, A. (2007). “Fotografía como proceso, arquitectura como paradoja” en VV.AA. (2007) *Ocho visiones: Distrito C*. Madrid: Fundación Telefónica., pp. 124-140., p. 131.

registros de las plantas los familiares, estableciéndose una relación entre las raíces de la planta y la familia. En este punto, se entiende que la planta actúa como la familia, siendo raíz y alimento. Para la creación de esta composición han sido fundamentales las referencias de Jorge Yeregui (Santander, 1975) con *El valor del suelo* (2005) (fig. 36), una serie de trípticos en los que se establece una relación entre las fotografías de arquitectura y las fotografías en las que presenta al cliente que adquiere la vivienda. También, el trabajo de Jonas Mekas (Lituania 1922, EE. UU 2019) en *Flowers* (1968-2017) (fig. 37), donde presenta fotogramas de 35mm con registros personales cotidianos unidos a imágenes florales. Por último, esta composición de las *plantas de los afectos*, puede recordarnos formalment a la obra de Taryn Simon (EEUU. 1975) *Paperwork and the Will of Capital* (2015) (fig. 38) en la que se presentan fotografías de reproducciones de plantas sobre un fondo simplificado y conviven con textos u otras fotografías.

Finalmente, se llega a la novena y última de las *aproximaciones* de este viaje, que culmina con la búsqueda del abejorro, el elemento final del proyecto. Dicha búsqueda acontece a través del arte procesual, ya que es la acción de recorrer el invernadero y



Fig. 35. Irving Penn, ejemplo de naturaleza muerta.



Fig. 36. Jorge Yeregui, algunos ejemplos de *El valor del suelo*, 2005.

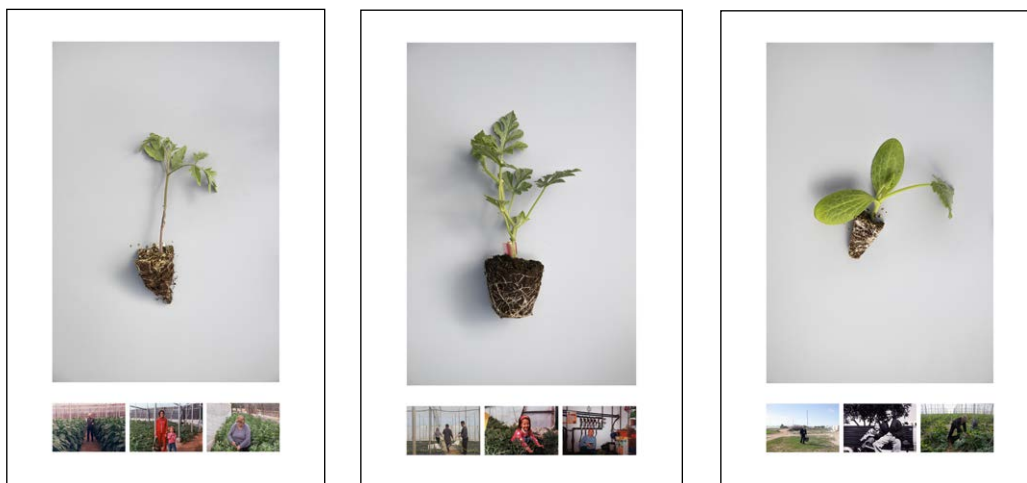


Fig. 34. Laura García Bautista, *Plantas de los afectos*, 2022.

Fig. 37. Jonas Mekas, *Flowers*, 1968-2007.Fig. 38. Taryn Simon, *Paperwork and the Will of Capital*, 2005.

centrar la atención en las flores, lo que le da forma a la obra. Este movimiento proviene de la observación que el agricultor hace asegurándose de si estos insectos *están o no haciendo su trabajo*. Las fotografías muestran el proceso de trabajo de un animal y su valor a través de algo inhumano. En este acercamiento, cabe diferenciar entre la formalización fotográfica, la documental y la audiovisual. Las fotografías son una búsqueda obsesiva de encontrar al abejaero trabajando para poder disparar, lo que se paraleliza con el deseo del agricultor de ver al abejaero polinizando la flor para obtener producción.

El resultado son fotografías del trabajo de este insecto realizadas en formato vertical centrandose en el encuadre el elemento principal, como si de un retrato se tratase (fig. 39). A colación de estas obras debemos mencionar *El tiempo vuela* (1998) (fig. 40) de Soledad Sevilla (Valencia, 1944), una metáfora del tiempo y una obsesión que se ve materializada en las mariposas de papel que conforman la instalación. El acto de recorrer el invernadero con la intención de buscar lo más minúsculo es una manera experiencial de abordar este espacio tan cotidiano para mí, una poética de la naturaleza que de manera diferente está presente en el cortometraje *Apicula enigma* (2003) (fig. 41) de Marine Hugonnier (Francia, 1969).

Acompañando a estas fotografías, la formalización de lo estrictamente documental se establece en una factura de compra de la colmena de abejas (fig. 42). Es notable el interés por los documentos porque se considera que aun cuando la fotografía es el medio central del proyecto, con su inclusión se pueden aportar nuevos datos no visibles en la propia imagen. Tal y como apunta Liz Kotz “el lenguaje se añade a la obra para orientar y especificar su resultado”³⁹. La presencia de este documento, concreta que el insecto colabora en la economía, ya que se paga por un animal que poliniza y trabaja, con lo que se establece una transacción económica.

Finalmente, nos encontramos con una obra de carácter audiovisual, un vídeo del abejaero entrando y saliendo de la colmena (fig. 43), lo que comparte cierta vinculación con *La salida de los obreros de la fábrica Lumière* (1895), donde se ve como los trabajadores salen

³⁹ KOTZ, L. (2009). “Texto e imagen: Relectura del arte conceptual” en *Papel Alpha*, nº 7. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca., pp. 57-90., p. 69.

este trabajador y el resto de mano de obra humana que demanda la producción intensiva. De esta manera, se transforma la visión del esfuerzo del trabajo aportándole un enfoque más poético.

A esta metáfora de la *microcomunidad*, se unen imágenes reales de satélite (fig. 45) y otras vectorizadas; se trata de tramas que muestran la faz de ese territorio al que pertenecen las comunidades. También, se hace alusión al capital incluyendo imágenes del género agrícola en supermercados (fig. 46), mostrando así una vertiente más política de la realización de este trabajo. Tanto las tramas del territorio como las imágenes del capital, se mueven y desplazan con el sonido del abejorro, a través del cual varía el ritmo a través del juego que se establece entre la imagen y el sonido, dándole especial importancia al montaje del vídeo. En este punto, podemos citar *Blue Velvet* (1986) de David Lynch (EEUU. 1946), destacando la escena inicial (2'42" – 3'55") (fig. 47) en la que ocurre un accidente con la manguera que el hombre está regando —alterándose la melodía— y la cámara se desplaza hacia el suelo y la hierba mojada —cambio de tonalidad—, aproximándose a la tierra y mostrando el alboroto de los escarabajos que aquí se hallan, interfiriendo este movimiento en el sonido. Además, nos parece oportuno citar *El perro negro* (2005) (fig. 48), una película de Péter Forgács (Hungría 1950) sobre la Guerra Civil española en la que el papel de los animales está muy pronunciado. Ernst Van Alphen comenta al respecto: “todas estas tomas de animales tienen un significado profundamente alegórico que los aparta del uso tradicional de animales en la representación visual”⁴⁰. Este significado y esta función de los animales, se puede ver también en el cortometraje desarrollado para esta última *aproximación*: en la alegoría que se presenta entre en insecto polinizador y el trabajador humano.



Fig. 45. Imagen de satélite.



Fig. 46. Tomates envasados para supermercado



Fig. 47. David Lynch, fotograma *Blue velvet*, 1986.



Fig. 48. Péter Forgács, fotograma *El perro negro*, 2005.

⁴⁰ VAN ALPHEN, E., *op. cit.*, p. 253.

3. REFLEXIÓN DE LAS APORTACIONES RECIBIDAS

Una vez descrita la investigación teórico-práctica de *Bombus terrestris*, pasamos a citar a todos los docentes y profesionales que nos han visitado en el estudio y/o que nos han aportado clases teóricas con sus consecuentes aportaciones:

D. Luis Puelles por la consideración de teorías sobre la configuración de la forma o la idea, la especularidad y el extrañamiento, la idea estética, los signos, los símbolos... Y la importancia y aplicación de todas y cada una de ellas para mantener la mirada del espectador y no hacer que “la obra se caiga”.

D. Joaquín Ivars tratando temas como la hiperespecialización, el conocimiento o la complejidad. También, la introducción al concepto de rizoma y el comentario de su propio texto “El rizoma y la esponja”⁴¹, añadiendo la gran cantidad de bibliografía que nos facilitó. Destaco la referencia, incluida en *Rizoma*, al relato de la avispa y la orquídea para mi proyecto.

D. José Iranzo por explicarnos su producción y hacernos partícipes de ella en el Laboratorio de Experimentación de la Facultad de BBAA de la UMA.

D. Arcadio Reyes y D. Francisco Velasco nos explicaron la importancia y las diferentes opciones de herramientas tecnológicas en el arte contemporáneo, enseñándonos el funcionamiento básico de *Arduino* y las múltiples posibilidades que ofrece.

Dña. Blanca Machuca por sus aportaciones bibliográficas sobre el tiempo y el espacio y, por hacerme entender que tenía que poner a mi familia en el núcleo del proyecto jugando con la asociación de ideas. Agregando a esto su sesión sobre el *happening* y la dinámica con las que nos hizo participar.

D. Carlos Miranda con la gran cantidad de referencias teóricas y artísticas que me ha recomendado. Igualmente, me hizo pensar en el *display* desde el principio para ver la relación que habría entre cada pieza, cuestionándome la forma y necesidades de la misma. Por último, me ha provocado a utilizar un lenguaje diferente a la fotografía que enriquezca la obra, comenzando por el acercamiento al territorio desde los mapas cartográficos con los que había comenzado trabajando pero que había descartado.

D. Francisco Ruíz del Olmo por su explicación sobre metodologías y sobre la realización de un trabajo científico, haciendo hincapié en la búsqueda de información y la citación de referencias.

D. Jesús Palomino por animarme a buscar mis intereses, dándome cuenta de que lo más importante de mi proyecto no era tanto el territorio sino un mapa de afectos —que estaba oculto— vinculados a la producción de ese paisaje. Debía de centrarme en la fa-

⁴¹ IVARS, J. (2018). *El rizoma y la esponja*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina.

milia y en el abejorro y dejar a un lado la cartografía, no aceptando así la presencia de elementos que provocasen que el trabajo se aleje de mí.

D. Javier Garcerá, quien como de costumbre, me hizo reflexionar con su clase teórica, centrando mi atención en el hacer y en todo aquello que tenía a mi alrededor y de lo que podía disponer. A partir de aquí, me metí intensamente en la obra.

D. Chema Cobo me ayudó a descubrir parte de la naturaleza de mi proyecto. Me hizo entender que, si ese no era mi campo, no tenía que seguir los tópicos relacionados con la inmigración sobre los que habitualmente se trabajaba en este espacio; tenía que seguir mi camino e imponer aquello que yo veía de manera diferente a los demás, que es lo que me distinguiría del resto.

Dña. M.^a Ángeles Díaz por su extraordinaria teórica sobre el paisaje sublime y todos los referentes que nos presentó. Por otra parte, me animó a continuar investigando a partir de fotografías y documentos para potenciar la fuerte coherencia que mi proyecto tenía en cuanto a contexto y discurso, creando narraciones que no fueran tan explícitas. Agradezco sus comentarios a mi trabajo durante todos estos meses y su ánimo para crear un vídeo sobre el abejorro.

Dña. Sabine Finkeauer quien me animó a encontrar una combinación visual entre las diferentes categorías. Creía conveniente que las fotografías del archivo familiar debían de estar, de una u otra manera, dentro del proyecto.

Dña. Blanca Montalvo con su clase teórica en las que nos presentó a varios referentes y nos habló de algunas de sus obras. Me incitó a trabajar con varios registros fotográficos que diferenciasen unos elementos de otros y, a incluir la relación familia-oficio en los diferentes enfoques e historias que podía contar. Esto me hizo adquirir un lenguaje más cálido.

Dña. Enar de Dios entendía que había mucha historia detrás de todo este interés y eran más profundas las conexiones que tenía que generar. Consideraba que podía experimentar con otros medios diferentes a la fotografía para llegar a algo más arriesgado y no tan documental como lo que estaba trabajando.

D. Abraham Lacalle quien, al ser un artista de la provincia de Almería, empatizó con el origen de mi proyecto, haciéndome pensar en el significado del entorno y de todo aquello con lo que convivo. Coincidió con que debía de aportar un nuevo dato a la lectura y no caer en las visiones que dan otros fotógrafos o los propios medios de comunicación sobre el lugar. Esta conversación sobre la transformación del paisaje nos llevó a hablar de la construcción de escolleras, lo que me hizo pensar en incluir los movimientos de tierra en la obra.

Dña. Carmen Osuna afirmaba que, a veces, era mejor usar la metáfora que la realidad. Consideraba que me convendría llevar las piezas a algo más escultórico y no dejarlo todo en el lenguaje fotográfico.

D. Juan Carlos Robles nos hizo una gran presentación de toda su carrera artística, mostrándonos obras de diferentes índoles. Me animó a seleccionar de entre mis fotografías macroscópicas y, a exhibirlas en grandes formatos debido a la calidad que tenían.

Dña. Pepa Cano por explicarnos el funcionamiento del sistema del arte y los modos de acceso a las diferentes instituciones. También, me sugirió hacer un montaje expositivo que potenciase la obra y con el que el espectador experimentase una sensación al entrar.

D. Jorge Fernández me proporcionó varias referencias bibliográficas y artísticas con las que trabajar, informándome sobre la interdisciplina y el archivo. Me hizo preguntarme la relación que tenía mi obra con el mapa y mencionó términos como micro comunidades, micro espacios o micro políticas, con los que definía el proyecto.

Dña. M.^a. del Mar Cabezas por advertirme del peligro de que unas piezas compitiesen demasiado con otras y pudieran enturbiar la visión del proyecto. Me informó sobre la posibilidad del fotolibro y la aplicación de gofrados y golpes secos, herramientas que podían beneficiar esta lectura.

D. Manuel P. Rosado me ofreció varios referentes artísticos y me habló de la idea del puzle y su relación con los mapas que estaba trabajando, para así, llevarlos a un material diferente pero que no interviniese demasiado con la fotografía.

D. Jesús Zurita me ofreció sus conocimientos teórico-prácticos, los cuales me ayudaron a abrir el proyecto y a buscar conexiones entre los elementos, creando una red más compleja. Destaco su metáfora del enjambre y la cadena y, su paralelismo con la faz (superficie del *mar de plástico*) y el semblante (archivo familiar).

D. Juan Aguilar por su teórica sobre metodologías y creatividad, algo de lo que no estamos tan acostumbrados a hablar. Me hizo pensar en la necesidad de buscar un resultado complejo y en contrapunto que haga trascender el proyecto, siendo la forma de exponerlo y relacionarlo clave para ello.

D. Rosa M.^a Rodríguez me animó a experimentar y ver como convivía el mapa cartográfico con otros materiales o piezas, buscando una nueva forma en algo que no fuera reiterativo.

Dña. Amalia Barboza. Dialogamos sobre la familia y la importancia de que en el proyecto se aprecie de dónde me documento, lo que le añadiría un valor más personal y humano. Destacaba la metaforización y la presencia poética de mis fotografías y la importancia de utilizar el viaje de lo macroscópico a lo microscópico en el montaje.

Y, por último, no puedo dejar de citar a Juan del Junco. El conocimiento que tengo de su obra artística ha sido una referencia obvia y fundamental para mi proyecto. Agradezco su trabajo y compromiso para con mi proyecto, lo que me ha ayudado a su total desarrollo y me ha centrado en la búsqueda de las alegorías, metáforas y poéticas que han consolidado *Bombus terrestris*.

4. DESCRIPCIÓN DE LA EXPOSICIÓN

Llegados a este punto y ya explicados todos los aspectos que han conformado parte de dicho proyecto, consideramos interesante argumentar el diseño de montaje de la exposición, además, de incluir bocetos de la investigación en este proceso.

Bombus terrestris pretende indagar sobre las diferentes cuestiones que forman parte de nuestra línea de trabajo y, a partir del análisis de los datos obtenidos, generar enunciados fotográficos y documentales que visibilicen la inclusión de prácticas extra-artísticas, mostrando la amplitud de este gran viaje desde el exterior al interior del invernadero. De esta manera, se presentaría toda la información del proyecto, pues de acuerdo con la reflexión de Benjamin Buchloh:

La meta del artista tendría que ser proporcionar información a los espectadores [...] Debería llevar a su conclusión las premisas de las que partió sin caer en la subjetividad. El azar, el gusto o las formas inconscientemente recordadas no juzgarían ningún papel en el resultado. El artista en serie no intentaría producir un objeto hermoso o misterioso, se limitaría a trabajar como un empleado que cataloga los resultados de las premisas de las que partió⁴².

Como muestra de este viaje, se desea escenificar el proyecto en una instalación final próxima a la noción de *dispositivo documental* el cual, según Carles Guerra, “demuestra que la fotografía no depende exclusivamente de un dispositivo técnico, sino de un dispositivo abierto a incorporar prácticas *a priori* excluidas”⁴³. Solo entonces, todo el material procedente de diversos medios que conforma el proyecto se extenderá, materializándose en un dispositivo con toda la información recopilada para, así, crear las diferentes conexiones. Esta extensión de información y la inclusión de elementos no fotográficos como listados y documentos, hará que el montaje expositivo no resulte una mera exposición fotográfica al uso con una secuencialidad de elementos colocados en la pared.

Es evidente que, el proyecto *Nitrato* (2014) (figs. 49 y 50) de Xavier Ribas —ya mencionado con anterioridad— es una referencia indiscutible a esta aproximación de exposición que presentamos, ya que aquel establecía su formalización en el *dispositivo documental*; entre otras razones debido a la inclusión de datos y fotografías que apoyan el cruce interdisciplinar, acercándose a los métodos de investigación desarrollados en otras prácticas.

Esta serie de ideas nos ha llevado a pensar posibles opciones sobre como distribuir las diferentes *aproximaciones escópicas* en el espacio del que disponemos, atendiendo a la existencia o no de relaciones que se establecen entre los diferentes elementos. Es necesario recalcar que el concepto de viaje sigue presente en nuestra exposición, lo que nos hace seguir el recorrido desde lo macroscópico a lo microscópico. De esta manera, nos

⁴² BUCHLOH, B. H.D., *op. cit.*, p. 196.

⁴³ GUERRA, C. (2014). “El despliegue del dispositivo documental” en RIBAS X. *Nitrato*. Barcelona: Museo d’Art Contemporani de Barcelona., pp. 13-18., p. 18.



Figs. 49 y 50. Xavier Ribas, vista de la exposición *Nitrato*. 2014.

situamos ante un montaje antinormativo —los paisajes se exponen en pequeño formato, mientras que las imágenes del abejorro se presentan en gran formato—, lo que ayudará al espectador a introducirse en el viaje realizado. Sobre este acercamiento a lo antinormativo y a la relación entre unos elementos y otros, Mieke Bal apunta: “para mí, ésta era la clave para que la exposición *funcionara*: no repetir lo que uno ya sabe (o piensa que sabe), sino apoyarse en otro conocimiento para entender mejor estas relaciones múltiples y variadas”⁴⁴.

Hemos sido conscientes de que piezas como la quinta —herramientas— y la sexta *aproximación* —visión clasificatoria del territorio— son elementos muy objetuales, cercanos a lo taxonómico y cuya estética es más fría en comparación con otras *aproximaciones*, lo que les hace entrar en conflicto. Para separar estas dos *aproximaciones* del resto hemos decidido colocarlas en archivadores. Así, se potencia la idea de clasificación, acercándonos a los principios archivísticos propios del arte conceptual, creando un archivo de las taxonomías (figs. 51 y 52). No obstante, atendiendo a la aportación de Ernst van Alphen: “el archivo no es solamente un medio, es también un espacio específico. Los archivadores que aparecen en algunas de las fotografías y las estanterías con cajas de archivo componen los contornos del archivo-como-espacio”⁴⁵. Esta fuerte presencia de los archivadores en el espacio, nos traslada a la obra *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Art*, 1966 (figs. 53 y 54) de Mel Bochner (EE.UU. 1940). Nuestros archivadores convivirán en una mesa con las cuatro primeras *aproximaciones* que conforman el proyecto: listado de toponimia, movimientos de tierra, construcción del invernadero y fotografías del interior.

Utilizamos la mesa entendiéndola, tal y como comenta Georges Didi-Huberman como “espacios de operaciones, superficies de juego o despliegue del trabajo en sí”⁴⁶. De acuerdo con David Company, usamos esta superficie:

⁴⁴ BAL, M., *op. cit.*, p. 212.

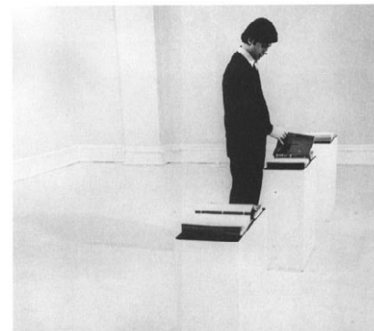
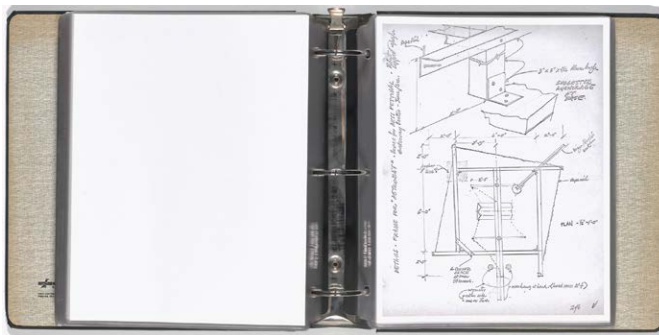
⁴⁵ VAN ALPHEN, E., *op. cit.*, p.156.

⁴⁶ DIDI-HUBERMAN, G. (2010). *Atlas: Como volver a montar el mundo*. [Consulta: 22/11/2021] Disponible en: <https://www.artpress.com/2010/11/22/georges-didi-huberman-atlas-comment-remonter-le-monde/> citado en EBNER, F. (2021). “Entre mesas y cuadros. Sobre el juego simbólico entre la verticalidad y la horizontalidad en el espacio expositivo, o qué puede aprender de los contemporáneos la representación de la historia de la fotografía (y viceversa)” en DAHÓ, M. *Saberes cruzados*. Madrid: Fundación Mapfre. Pp. 162-183.

Como símbolo flexible del esfuerzo mental, la mesa podía resaltar el trabajo solitario pero social que había sido realizado por el artista e indicar el trabajo que el espectador tenía que realizar. Y como teatro de interpretación podía situar al libro como término medio entre ambos⁴⁷.



Figs. 51 y 52. Ejemplos de la obra en archivadores.



Figs. 53 y 54. Mel Bochner, *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Art*, 1966.

Además de estas *aproximaciones* desplegadas sobre la mesa y que pueden ser entendidas como la documentación del territorio en el que nos encontramos (fig. 55), podemos ver otras piezas fuera de ella. Las fotografías de las *plantas de los afectos* y la *aproximación* del abejorro, con su correspondiente pieza videográfica, se dispondrán en la pared (figs. 56 y 57). Estos, son los elementos más subjetivos de nuestro proyecto y los cuales tienen referencia directa con la idea de *microcomunidad* que sobrevuela la totalidad del proyecto. En este punto, cabe citar como referencia algunos montajes de exposiciones de Wolfgang Tillmans (Alemania, 1968), los cuales nos han interesado por la ausencia de marco y su disposición con pinzas y clavos en pared.

A la importancia de la mesa y de la disposición en pared, consideramos importante añadir información sobre la cuadrícula, forma de ordenación que consideramos muy adecuada para este proyecto y con la que tenemos cierta vinculación. Sobre este modelo de disposición visual Martha Rosler comenta:

⁴⁷ CAMPANY, D., *op. cit.*, p. 9.

La cuadrícula posee un largo pedigrí en la historia del arte. Yo la tomé directamente de otras obras de arte conceptual, aunque había constituido ya una forma básica desde el cubismo y las otras vanguardias hasta el posmodernismo. Admiradora como había sido de pequeña de la agrupación lógica de la tabla periódica y, más adelante, de la teoría matemática de matrices, me atraía el order formal y taxonómico de las cuadrículas (aunque mi uso de las cuadrículas conserve un eco no muy remoto del constructo científico o matemático, su uso en el arte suele conllevar únicamente connotaciones de “cientifismo” y rigor)⁴⁸.

Hasta aquí nuestra descripción del diseño que hemos pensando para este *dispositivo documental*. Véanse los bocetos de esta última disposición en el Anexo del diseño expositivo (punto 8 de esta memoria).



Fig. 55. Aproximaciones dispuestas en mesa.



Figs. 56 y 57. Aproximaciones colocadas en pared.

⁴⁸ ROSLER, M., *op. cit.*, p. 13.

5. PRESUPUESTO

Preproducción

- Transporte (12 viajes de ida y vuelta Málaga-Almería)	336€
- Combustible desplazamiento Almería	200€
- Rodillo pequeño	6€
- Pintura gris medio	10€
- Tablón de madera DM 1x1m	9€

Producción

- Pruebas de impresión	33€
- Impresiones en papel Hahnemühle Matt Fibre:	
78 copias de 20x30cm (3,25€/ud.)	247€
1 copia de 30 x 40cm (6,35€/ud.)	6,35€
12 copias de 35x53cm (10,70€/ud.)	128,4€
3 copias de 60x90cm (29,20€/ud.)	87,60€
3 copias de 60x100cm (31,85€/ud.)	95,55€
- Montaje sobre soporte	60€
- Enmarcado	140€

Montaje

- Pinzas y clavos	8€
- 2 archivadores de cuatro anillas (9€/ud.)	18€

TOTAL: 1.384,90€

6. BIBLIOGRAFÍA

- ALCINA FRANCH, J. (1988). *Arte y antropología*. Madrid: Alianza Editorial.
- BAL, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: Cendeac.
- BALDWIN, M. y RAMSDEN, M. (1990). “Entrevista con Art & Language” en Aliaga, J. V. y Cortés G. *Arte conceptual revisado*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia., pp. 13-28.
- BORGDOFF, H. (2006). “El debate sobre la investigación en las artes” en *Cairon: revista de ciencias de la danza*, nº 13, 2010 (Ejemplar dedicado a: Práctica e investigación), pp. 25-46.
- BORRIAUD, N. et al. (2008). *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: Cendeac.
- BORRIAUD, N. (2015). *La exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- BUCHLOH, B. H.D. (2004). “El arte conceptual de 1962 a 1969: De la estética de la administración a la crítica de las instituciones” en BUCHLOH B. H.D. *Formalismo e historicidad*. Madrid: Akal., pp. 167-200.
- BURGÍN, V. (2006). “Thoughts on «research» degrees in visual arts departments” en *Journal of Media Practice*, 7, nº 2, p. 3. [Consultado: 27/05/22] Disponible en: http://www.upv.es/laboluz/master/seminario/textos/Victor_Burgin_es.pdf
- CAMPANY, D. (2009) “Historia del arte conceptual o Un hogar para «Homes for America»” en *Papel Alpha*, nº 7. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca., pp. 3-24.
- CLÉMENT, G. (2007). *Manifiesto del Tercer paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili.
- DE CHASSEY, É. (2009). *Planitudes. Historia de la fotografía plana*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2010). *Rizoma. Introducción*. Valencia: Pre-textos.

- DE LOS ÁNGELES, A. (2007). “Fotografía como proceso, arquitectura como paradoja” en VV.AA. (2007). *Ocho visiones: Distrito C*. Madrid: Fundación Telefónica., pp. 124-140.
- DEL JUNCO, J. (2021). *Triángulo Tesis*. Granada: Diputación de Granada.
- EBNER, F. (2021). “Entre mesas y cuadros. Sobre el juego simbólico entre la verticalidad y la horizontalidad en el espacio expositivo, o qué puede aprender de los contemporáneos la representación de la historia de la fotografía (y viceversa)” en DAHÓ, M. *Saberes cruzados*. Madrid: Fundación Mapfre., pp. 162-183.
- ESPARZA, R. (2015). “Lo que el documento esconde. Prácticas conceptuales en la fotografía documental” en *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, pp. 189-207. [Consulta: 08/12/21] Disponible en: https://www.academia.edu/46968919/Lo_que_el_documento_esconde_Pr%C3%A1cticas_conceptuales_en_la_fotograf%C3%ADa_documental.
- FELDMANN, H. P. y TATAY, H. (2010). *Hans Peter Feldmann: another book = noch 'n Buch*. Londres: Koenig Books.
- FOSTER, H. (2001). “El artista como etnógrafo” en FOSTER, H. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal., pp. 175-208.
- FOUCAULT, M. (2008). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GADAMER, H. (2003). “El juego como hilo conductor de la explicación ontológica” en *Verdad y método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme., pp. 143-181.
- GONZÁLEZ RUIBAL, A. (2018). *Antropoceno, arte y arqueología*. [En línea] Murcia: Cendeac. [Consulta: 15/12/21] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=cqEywnYIEIA>.
- GOYTISOLO, J. (2019). *Campos de Níjar*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- GUERRA, C. (2014). “El despliegue del dispositivo documental” en Ribas X. *Nitrato*. Barcelona: Museo d’Art Contemporani de Barcelona., pp. 13-18.
- HARAWAI, D. (2017). *Manifiesto de las especies de compañía* [en línea]. Córdoba (Argentina): Sans Soleil Ediciones. [Consulta: 25/05/22] Disponible en: <https://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2017/12/manifiesto-de-las-especies-final.pdf>.
- IVARS, J. (2018) *El rizoma y la esponja*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina.
- KOTZ, L. (2009). “Texto e imagen: Relectura del arte conceptual” en *Papel Alpha*, nº 7. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca., pp. 57-90.

- LEFEBVRE, H. (1983). “De la ciudad a la sociedad urbana” en LEFEBVRE, H. *La revolución urbana*. Madrid: Alianza Editorial., pp. 7-28.
- LEFEBVRE, H., MARTÍNEZ LOREA, I. y MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, E. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- LIPPARD, L. R. (2004). *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- LÓPEZ, I. (2012). *Agroperiféricos*. Cornellà de Llobregat: Bside Books.
- LUGON, O. (2010). *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- 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.
- MARZONA, D. (2005). *Arte conceptual*. Barcelona: Taschen.
- MURRÍA, A. (s.f.). *Tiempo, memoria y testimonio en la obra de Bleda y Rosa*. [en línea]., pp. 1-3. [Consultado: 03/06/22] Disponible en: <https://bledayrosa.com/files/murria.pdf>
- PICÓ VALIMANA, R. (2013). *Robert Smithson: Aerial art*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- ROGER, A. (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ROSLER, M. (2007). *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SOUTTER, L. (2015). *¿Por qué fotografía artística?* 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.
- VERHAGEN, E. (2009) “La fotografía conceptual. Paradojas, contradicciones e imposibilidades” en *Papel Alpha*, nº 7. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca., pp. 107-128.
- WALL, J. (2003). “Señales de indiferencia. Aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual” en WALL, J. *Ensayos y entrevistas*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca., pp. 275-312.
- ZELICH, C., ESPARZA, R., y RIBALTA J., (2021). *En España. Fotografía, encargos, territorios, 1983-2009*. Madrid: Museo ICO.

7. ANEXO DE OBRA

LUGARES POR LOS QUE HE TRANSITADO EN LA REALIZACIÓN DEL PROYECTO

El Cortijo de la Leche
Los Cortijillos
La Hacilla Vargas
El Charco
El Caballón
Los Garcías
Los Herradas
Morillas
La Bernarda
Los Matarines
Las Palas
El Jali
Las Juntas
Garillos
El Jabonero
Rodenas
El Aljibe de la Higuera
Los Martínez
El Bombón
Tristanes
El Chirirí
El Bermejo
Las Capitanas
Los Tadeos
Piqueras
Fernán Pérez
La Ventilla
Los Mochuelos
Las Palmeras

Laura García Bautista, *Listado de los lugares que he transitado en la realización del proyecto*, 2022, documento impreso, 20x30 cm.



Laura García Bautista, *Movimientos de tierra*, 2022, fotografía digital impresa, 16 fotografías de 20x30 cm.



Laura García Bautista, *Movimientos de tierra*, 2022, fotografía digital impresa, 16 fotografías de 20x30 cm.



Laura García Bautista, *Construcción de invernadero*, 2022, fotografía digital impresa, 27x40 cm.



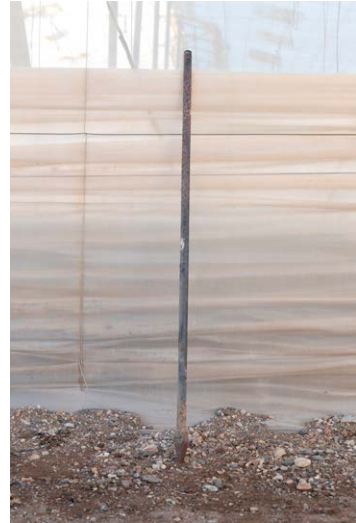
Laura García Bautista, *Interiores de invernadero*, 2022, fotografía digital impresa, 12 fotografías de 35x52 cm.



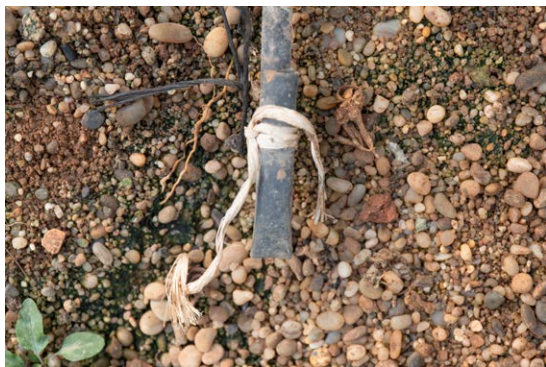
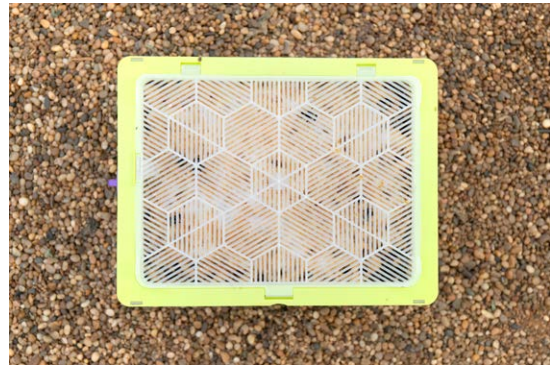
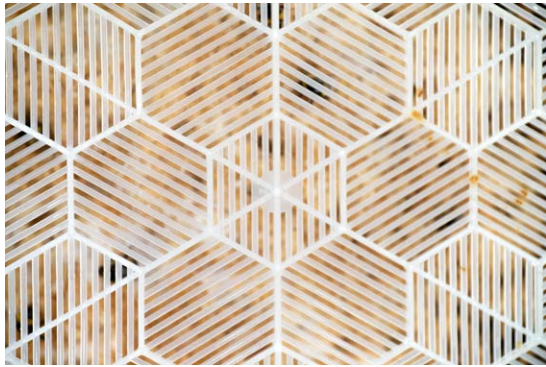
Laura García Bautista, *Interiores de invernadero*, 2022, fotografía digital impresa, 12 fotografías de 35x52 cm.



Laura García Bautista, *Herramientas*, 2022, fotografía digital impresa, 15 fotografías de 20x30 cm.



Laura García Bautista, *Herramientas*, 2022, fotografía digital impresa, 15 fotografías de 20x30 cm.



Laura García Bautista, *Taxonomía del territorio*, 2022, fotografía digital impresa, 45 fotografías de 20x30 cm.



Laura García Bautista, *Taxonomía del territorio*, 2022, fotografía digital impresa, 45 fotografías de 20x30 cm.



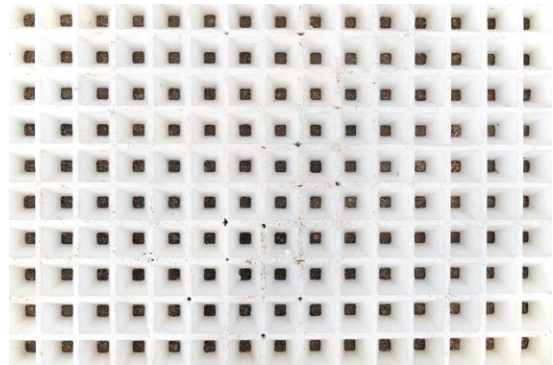
Laura García Bautista, *Taxonomía del territorio*, 2022, fotografía digital impresa, 45 fotografías de 20x30 cm.



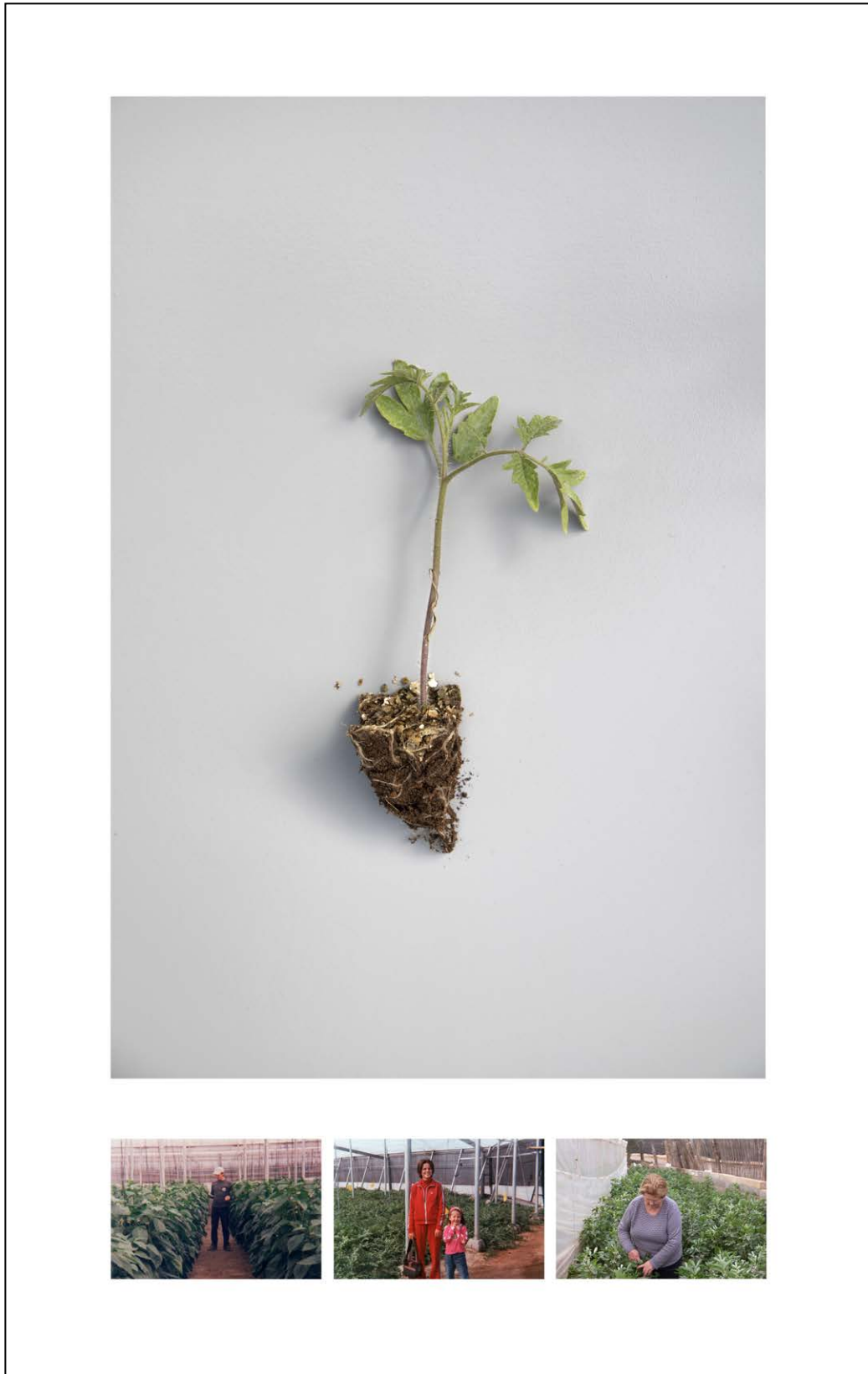
Laura García Bautista, *Taxonomía del territorio*, 2022, fotografía digital impresa, 45 fotografías de 20x30 cm.



Laura García Bautista, *Taxonomía del territorio*, 2022, fotografía digital impresa, 45 fotografías de 20x30 cm.



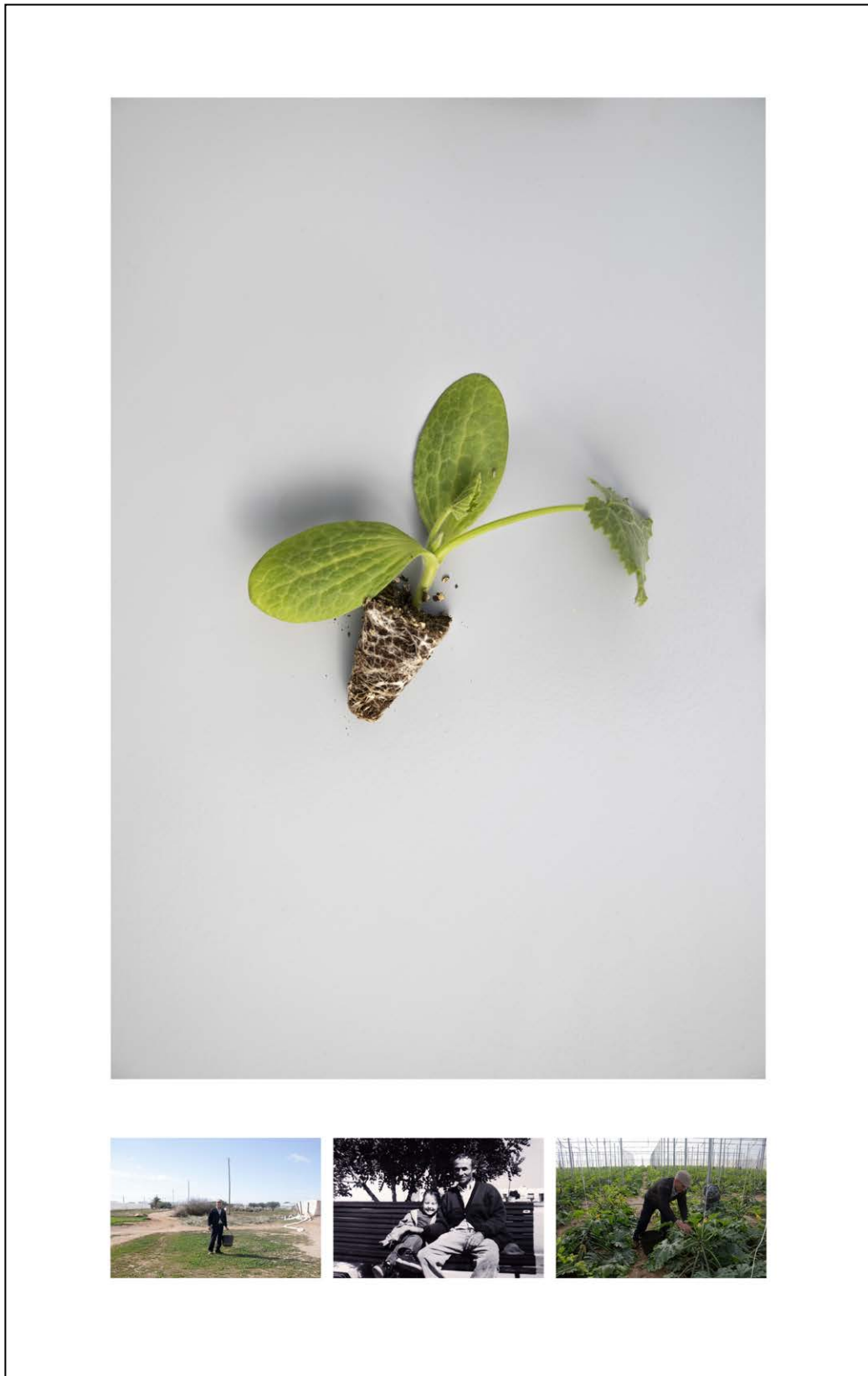
Laura García Bautista, *Taxonomía del territorio*, 2022, fotografía digital impresa, 45 fotografías de 20x30 cm.



Laura García Bautista, *Plantas de los afectos. Tomate*, 2022, fotografía digital impresa, 60x100 cm.



Laura García Bautista, *Plantas de los afectos. Sandía*, 2022, fotografía digital impresa, 60x100 cm.



Laura García Bautista, *Plantas de los afectos*. Calabacín, 2022, fotografía digital impresa, 60x100 cm.



Laura García Bautista, *Búsqueda del abejorro #1*, 2022, fotografía digital impresa, 60x90 cm.



Laura García Bautista, *Búsqueda del abejorro #2*, 2022, fotografía digital impresa, 60x90 cm.



Laura García Bautista, *Búsqueda del abejorro #3*, 2022, fotografía digital impresa, 60x90 cm.

AGRICOLA SUAGO, SL

C.I.F.: B04325312
 Ctra. de San José, km. 2
 04150 Ruescas (Níjar)
 ALMERIA
 Tfno.: 950 387 034

ALBARAN

Nº Inscripción en el Registro Oficial de Establecimientos
 y Servicios Plaguicidas 04/055/01

Nº ALBARAN 001113
 FECHA 05/02/2022
 N. I. F.
 CODIGO 00463
 FORMA DE PAGO CHEQUE/PAGARE/TRANSFERENCIA
 FINCA

BURGUILLOS NAVARRO PEDRO
 AV. FEDERICO GARCIA LORCA
 04100 - NIJAR
 ALMERIA

Nombre comercial	Nº Lote	Registro	Envases	Ud x Env	Cantidad	U. Medida	Precio	Dto	Iva	Importe
COLMENA BIOBEST	22	211	1,00	1,000	1,00	Uds.	22,000		10	22,00

T. IMPORTE	%	DESCUENTO	BASE IMPONIBLE	%	I.V.A	%	R.EQUIV.	TOTAL ALBARAN
22,00	0,00	0,00	22,00	10,00	2,20	0,00	0,00	24,20

*EL CLIENTE PUEDE DISPONER DE LAS FICHAS DE SEGURIDAD, SI EL PRODUCTO LO DISPONE, EN LA SIGUIENTE DIRECCION
 DE DROPBOX: <https://www.dropbox.com/sh/x7s1mk4yxn6m617/AABLXMLWnmoUqNML6qfdv2pa?dl=0>



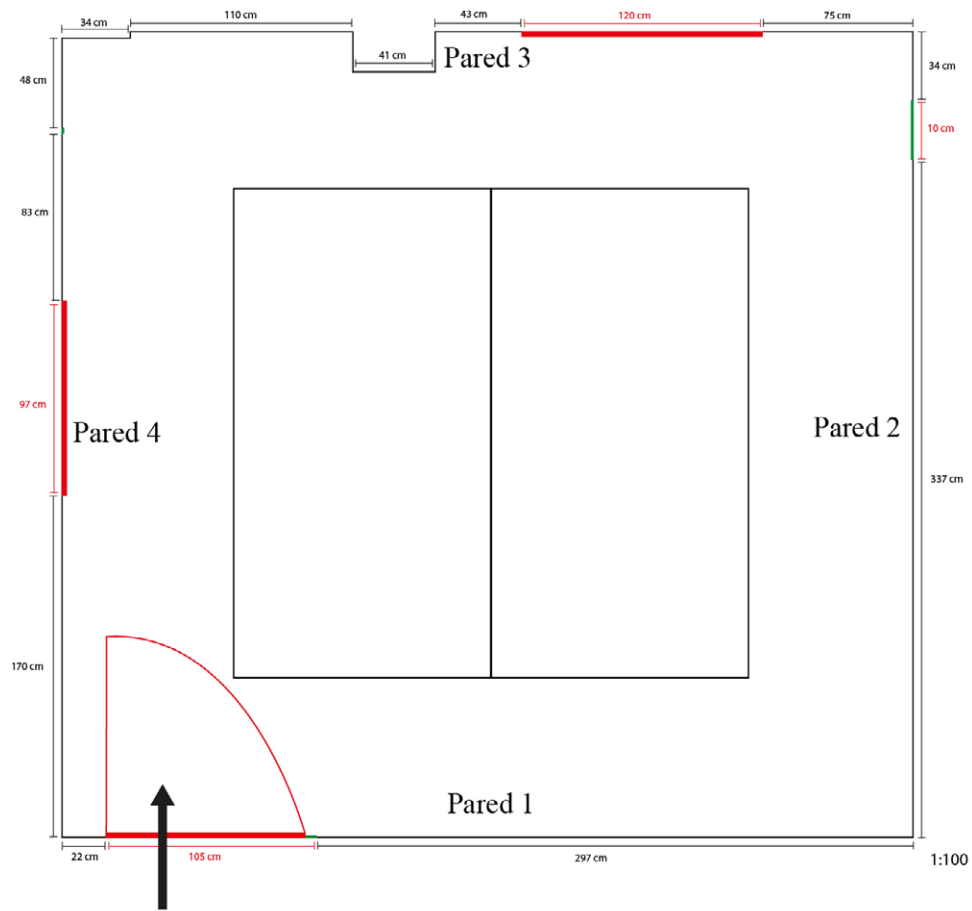
Laura García Bautista, fotogramas *Bombus terrestris*: primer acercamiento para entender una microcomunidad, 2022, audiovisual, vídeo HD 16:9.

Enlace al video: <https://youtu.be/u9FttIFjPzY>

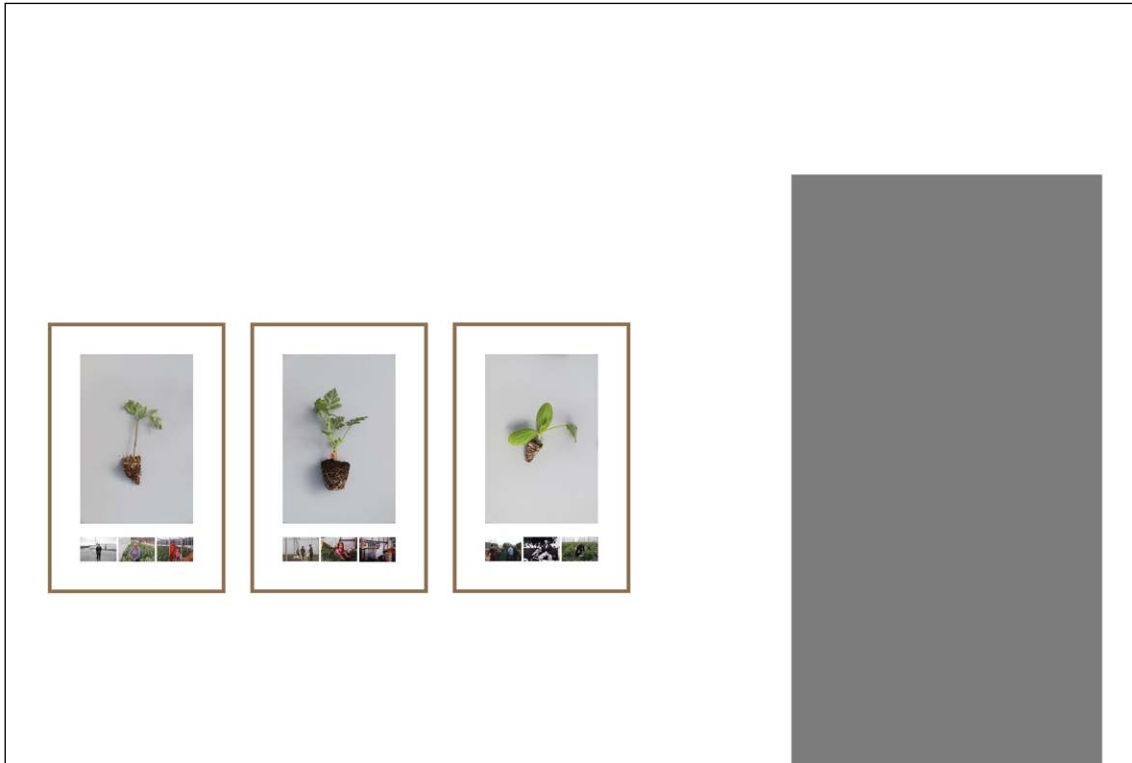
8. ANEXO DEL DISEÑO EXPOSITIVO



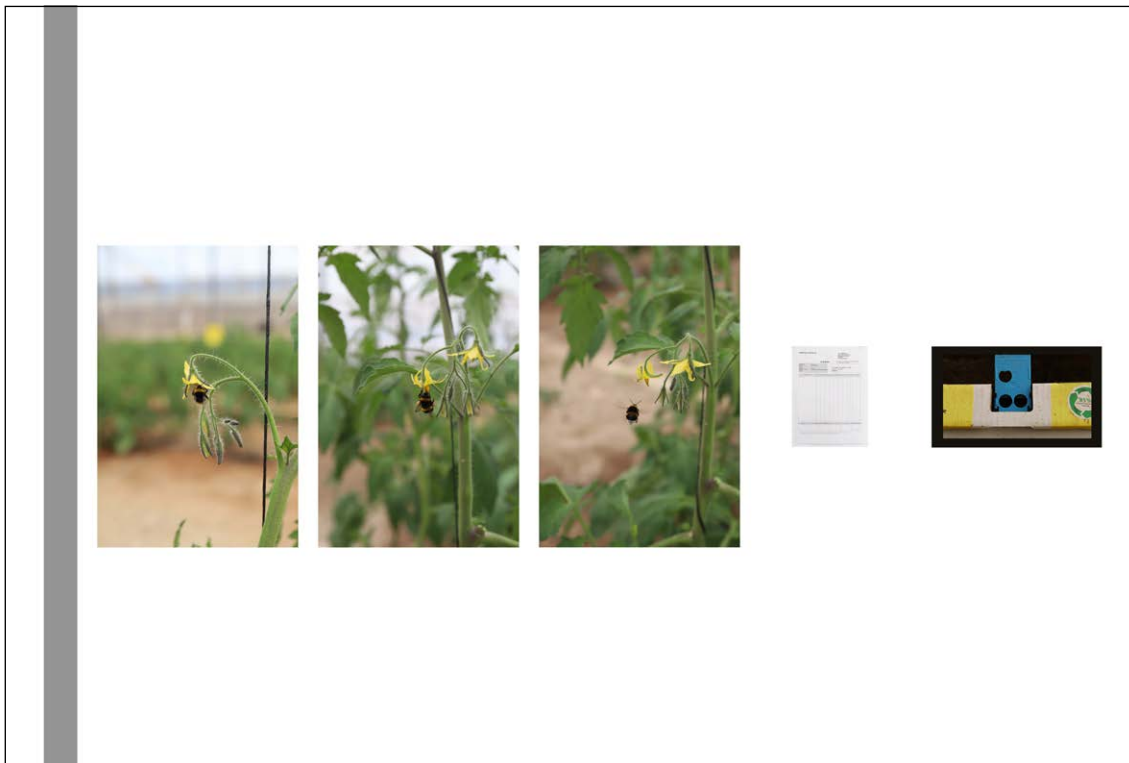
Esquema de montaje en mesa.



Planta del montaje en el estudio del máster con mesa en el centro.



Pared 1.



Pared 2.