

Cigüeñas y grullas: un intento de comprender una etología propia mediante el concepto de la filopatría

Storks and Cranes: An Attempt to Understand an Own Ethology through the Concept of Philopatry

del Junco González, Juan José 

Universidad de Málaga
juandeljunco@uma.es

Artista visual. Profesor Ayudante Doctor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga

Recibido: 27-06-2024
Aceptado: 31-08-2024



Citar como: del Junco González, Juan José. (2024). Cigüeñas y grullas: un intento de comprender una etología propia mediante el concepto de la filopatría. *ANIAY - Revista de Investigación en Artes Visuales*, n. 15, p. 29-39, septiembre. 2024. ISSN 2530-9986. Doi: <https://doi.org/10.4995/aniav.2024.21971>

PALABRAS CLAVE

Proyecto artístico; fotografía contemporánea; metodologías transdisciplinarias; ornitología.

RESUMEN

Este artículo analiza la investigación artística desarrollada en el proyecto *Algunos esfuerzos por entender el concepto de la filopatría (o aquella cualidad según la cual algunos animales volvemos continuamente nuestro lugar de origen)*. Dicha investigación se efectúa a través de una metodología de producción transdisciplinaria que fusiona la praxis del proyecto artístico y la ornitología de campo. Teniendo en cuenta que la transdisciplinariedad ofrece el máximo gradiente en las metodologías de cruce, los resultados de la investigación se presentan extremadamente contaminados por ambas disciplinas, generando enunciados altamente miscibles que generan una singular dialéctica arte-ciencia con sus consecuentes citas de cooptación. El proyecto, expuesto en una galería madrileña en 2022, pertenece a un conjunto de trabajos que, de manera sistemática, atiende a unas constantes conceptuales y procedimentales tales como la cita a los modelos representacionales de la ciencia que estudia las aves, la vuelta atrás a los códigos y lenguajes de una ornitología pasada, el acercamiento a los enunciados del arte conceptual de finales de los años 60 y comienzo de los 70, la zona de confluencia entre la ornitología y el conceptual ortodoxo mediante el uso de los signos del producto editorial o la puesta en escena del modelo archivo. En el caso específico del proyecto que analizamos, se exponen unos supuestos estudios científicos sobre dos especies de

aves —La cigüeña blanca (*Ciconia ciconia*) y la grulla común (*Grus grus*)— alegorizando su comportamiento filopátrico en la nidificación y migración para así, en un trastocamiento controlado, expresar aspectos subjetivos del autor en su vuelta continua a varios temas y constantes de trabajo. De esta manera se podría afirmar que éste, al intentar comprender la etología de las aves, atisba un entendimiento de la suya propia.

KEY WORDS

Artistic project; contemporary photography; transdisciplinary methodologies; ornithology.

ABSTRACT

This article analyzes the artistic research developed in the project *Some efforts to understand the concept of philopatry (or that quality according to which some animals continually return to their place of origin)*. This research is carried out through a transdisciplinary production methodology that merges the praxis of the artistic project and field ornithology. Taking into account that transdisciplinarity offers the maximum gradient in crossover methodologies, the results of the research are extremely contaminated by both disciplines, generating highly miscible statements that generate a singular art-science dialectic with its consequent co-optation appointments. The project, exhibited in a Madrid Art Gallery in 2022, belongs to a group of works that, in a systematic way, attends to conceptual and procedural constants such as the quotation to the representational models of the science that studies birds, the return to the codes and languages of a past ornithology, the approach to the statements of conceptual art of the late 60's and early 70's, the zone of confluence between ornithology and orthodox conceptual art through the use of the signs of the editorial product or the staging of the archival model. In the specific case of the project we are analyzing, some supposed scientific studies on two bird species —the White Stork (*Ciconia ciconia*) and the Common Crane (*Grus grus*)— are presented, allegorizing their philopatric behavior in nesting and migration in order to express, in a controlled transposition, subjective aspects of the author in his continuous return to several themes and work constants. In this way it could be affirmed that, by trying to understand the ethology of birds, he glimpses an understanding of his own.

INTRODUCCIÓN

Este artículo tiene como principal objetivo ejemplificar una metodología de producción artística transdisciplinaria mediante el análisis del proyecto *Algunos esfuerzos por entender el concepto de filopatría (o aquella cualidad según la cual algunos animales vuelven continuamente a sus lugares de origen)* [en adelante *Algunos esfuerzos*] del bloque *Conceptual Andalusia*, a través de varias de sus herramientas procedimentales devenidas forma.

METODOLOGÍA

La metodología aplicada en el proyecto se articula en la investigación basada en la práctica característica del ámbito de las Bellas Artes, aunque su singularidad recae en que en su seno acoge métodos inter y transdisciplinarios entre la producción artística y la ornitología,

por lo que, en su praxis aparecen metodologías mestizas, altamente contaminadas y con fuentes referenciales y procedimentales de ambos campos de conocimiento.

DESARROLLO

1. Contextualizar la práctica

Para comenzar, creemos necesario acotar el campo disciplinario donde acoger el proyecto. Si bien el medio principal de la práctica es la fotografía, en nuestro caso es imprescindible delimitarlo para superar sus cuestiones programáticas. La fotografía es un ente líquido que recorre un gran arco de usos y estrategias creativas donde podemos localizar una praxis fotográfica que, más allá del pragmatismo utilitario de la fotografía aplicada, ha estado ligada a las bellas artes. El momento álgido de su desarrollo recae en la fotografía modernista del primer cuarto del siglo XX. Su expansión daría como resultado la consolidación del reportaje como código hegemónico o “el concepto artístico del fotoperiodismo: la idea de que puede hacerse arte imitando al fotoperiodismo” (Wall, 2003, p. 278). A nuestro entender, esta estrategia de creación fotográfica se articula bajo un gen unidisciplinario, donde las características principales del medio asumen el peso principal de generación de contenido a través de las especificidades de la cámara y la copia posterior, amén de las licitaciones impuestas por agentes legitimadores que mantienen estanca la disciplina vigilando procesos y lenguajes, ya que “la disciplina es un principio de control de la producción del discurso [...] de imponer a los individuos que lo dicen cierto número de reglas y no permitir de esta forma el acceso a ello a todo el mundo” (Foucault, 2005, p. 38).

Frente a este coto del medio —y a otros medios artísticos—, entre los 60 y los 70, algunos artistas reaccionan desafiando las particularidades de lo fotográfico asumiéndolo bajo nuevos paradigmas de uso, revirtiendo cómo la fotografía puede ser comprendida artísticamente e instaurando un punto de inflexión en su pragmática. Según David Company (2006):

[...] el mero hecho de utilizar la Fotografía de un modo no artístico tan palpable conseguía forzar una relación visual muy diferente y también una interpretación distinta del papel del artista. La Fotografía era algo esencial dentro del conceptualismo, si bien ese movimiento nunca la concederá un medio. No tuvo ninguna ambición por definir cómo era ni cómo debiera ser. Parte del arte más relevante de finales de los años 60 la década de 1970 se estaba produciendo a través de un medio que no importaba demasiado los artistas, o al menos no lo suficiente como para dirigirse en sus protectores y portavoces. Y, de hecho, ese arte pudo realizarse precisamente por esa falta de atención al medio (p. 18).

Para Lucy Soutter (2015), este cambio en la dirección del medio fotográfico por parte de los conceptuales, más la anterior inclusión del ready-made duchampiano con sus posiciones antiarte, y las posteriores interpretaciones textuales posmodernas, han abierto camino a la aparición de aquella figura denominada el “artista que utiliza la fotografía” y en la cual decididamente acogemos nuestra práctica. Este posicionamiento nos ofrece un espacio de experimentación, flexibilidad y libertad que la disciplina “fotografía pura” es incapaz de satisfacer, y hemos de decir que nos sentimos cómodos en estos parámetros de producción. Así lo atestigua Miguel Fernández Cid (2008):

En los últimos años, hemos asistido a la reivindicación de la fotografía desde ópticas opuestas: por parte de sus intérpretes tradicionales –que aceptan de buen grado ser llamados fotógrafos-fotógrafos o simplemente fotógrafos– y por parte de artistas que, partiendo de otras disciplinas, se enfrentan a la fotografía, entran en ella, con marcado desparpajo y en ocasiones cierta desidia ante los procesos técnicos, más interesados en lo que pueden obtener sirviéndose de las posibilidades de rápida transformación que ofrece el medio y de un replanteamiento ideológico, conceptual. Artistas, con todo, que han sabido darle un nuevo sentido a lo que entendíamos como territorio clásico de la fotografía. Juan del Junco pertenece a este segundo grupo (p.13).

Las características fundamentales de los tres hitos históricos propuestos por Soutter y sus efectos en nuestra adscripción a la figura del artista que utiliza la fotografía se refrendan en los diversos modos que desplegamos en nuestras metodologías de producción. Más allá de muchas posiciones duchampianas *anti* que acogemos, en los siguientes puntos de esta comunicación nos vamos a detener en los débitos directos al conceptualismo y a algunos procesos alegóricos del posmodernismo.

2. Arte Conceptual como posibilidad de fascinación y cruce

Con este viraje hacia una disciplina abierta y permeable donde utilizar el medio sin cortapisas y frente a la unicidad reglada de lo disciplinario, recibimos la apertura y elasticidad de las disciplinas de cruce: principalmente la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad. Así, en los últimos quince años, hemos ido aplicado un gradiente de cruce extremo en el que se está a la vez en dos disciplinas: la práctica artística contemporánea y la ornitología de campo.

Al entrar en liza dos disciplinas dispares en origen, el modelo de producción atiende a sendos procesos cruzados. En primer lugar, y con menor imbricación en el cruce, la aplicación de aquellos procesos interdisciplinarios donde “su lógica es la del descubrimiento, la apertura recíproca, la comunicación entre los campos del saber, la fecundación mutua”, así como “el descubrimiento de explicaciones o leyes nuevas, el desarrollo y eficacia de teorías, el aumento en la creatividad científica [...] el crecimiento y avance en su aparato metodológico y técnico” (Luengo-González, 2012, p.19). Nos parece pertinente esta descripción de lo interdisciplinario, ya que se podrían aplicar de lleno a las propuestas artísticas si entendemos el arte como un campo epistemológico tan válido como pueden ser la ciencia o la filosofía. Acogemos las prácticas interdisciplinarias “de importación” donde “hay una disciplina que hace una especie de cooptación del trabajo, de las metodologías, de los lenguajes, de los andamiajes ya probados en otra disciplina” (Pombo, 2013, p. 38).

Así, señalamos cómo muchos artistas del movimiento conceptual realizan viajes interdisciplinarios para desmitificar la autonomía de la obra artística, desplazando el peso hacia los procesos. Es harto conocida la idea de la “estética de la administración”, la cual, no sólo se adoptaría en torno a los asépticos lenguajes del ámbito administrativo basados en su “estética de la organización legal-administrativa y de la validación institucional” (Buchloh, 2004, p.178), sino más allá, en el agenciamiento de códigos y lenguajes propios de la ciencia. Baste como ejemplo el uso de diagramas, cartografías, listas, croquis e instrucciones. La instauración de un arte de sistemas nos acercar a los

protocolos sistemáticos de las investigaciones científicas. Pongamos como ejemplo las obras de Douglas Huebler (figura 1):

Location y Duration pieces responden, arbitrariamente en ocasiones, a reglas, previamente establecidas, de acuerdo con las cuales se documentan acontecimientos y relaciones espaciales y/o temporales que escapan a una percepción directa. Conjugando, texto, mapas y fotografía, Huebler presenta el registro de la realidad que en sus sistemas construidos es reconocible como función del espacio del tiempo (Marzona, 2005, pp. 17-18).

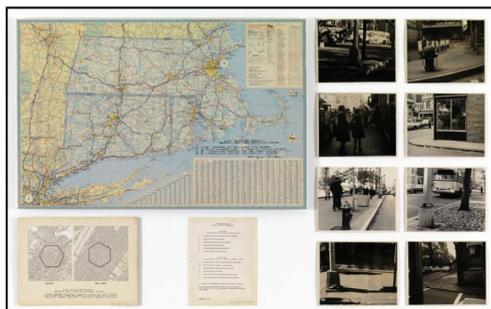


Figura 1. Douglas Huebler, *Boston - New York Exchange* (1968). Fuente: (MoMA, 2024).

Los lenguajes *cuasi* científicos de estas obras nos son útiles para dar cabida a los procesos y códigos adoptados en el proyecto que nos ocupa, dando pie a considerar nuestros trabajos como adhesiones a los parámetros del movimiento conceptual. Para ello es necesario remitirnos al núcleo generativo de nuestra práctica cuando, en un giro estratégico en la investigación, decidimos acoger una fascinación desde niño: la ornitología.

Efectivamente en un momento dado, decidimos únicamente “trabajar sobre asuntos que me fascinen o me atañen” (Del Junco, 2017). Teniendo en cuenta que nuestra fascinación se focaliza en una ciencia, era el arte conceptual —con sus viajes a ámbitos exógenos y sus adopciones de métodos y lenguajes— el que nos permitía trenzar los modelos visuales y procedimentales de la disciplina exógena. Para ello, aplicamos dos recursos de producción: la desmaterialización de la obra artística y la combinación de lo textual y la imagen.

3. Desmaterialización y protocolo

Las personas que nos dedicamos a la observación de aves sabemos que en la ornitología de campo se realizan protocolos de prospección mediante búsquedas dinámicas de datos, principalmente realizando trayectos a pie en el espacio natural. Baste revisar las metodologías aplicadas en los censos de aves para leer términos como “recorridos diseñados previamente” (Román, 2019, 23), o “en cada cuadro de 1 km² se debía recorrer un total de 1 km, que podía distribuirse entre uno o varios transectos” (López Iborra, 2021, p.21). Estos procesos sistemáticos de toma de datos los hemos ido incluyendo en nuestros proyectos artísticos desde que decidimos realizar el trenzado transdisciplinario como metodología de producción.

En *Algunos esfuerzos* aplicamos protocolos de trabajo próximos a los utilizados en los censos de aves. Por un lado, se visitó durante varias jornadas un dormidero de individuos invernantes de grulla común (*Grus grus*). El método elegido se repitió de manera sistemática y obligaba a un desplazamiento hasta los lugares de observación. Para reforzar el proceso, en la obra final se incluyeron imágenes desde el coche, cambiando de manera intencionada su ordenamiento en el dispositivo elegido. (figuras 2 y 3). Estas imágenes nos acercan a algunas de las obras de los artistas conceptuales, ya que documentan el proceso de trabajo o atestiguan una acción que creemos forma parte no objetual de la obra, es decir, referenciamos el cómo se hace o cómo *hacer* proyecto. El camino, el trayecto o el desplazamiento son las constantes temáticas de los conceptuales británicos Richard Long y Hamish Fulton (figura 4). Ambos desmaterializan sus obras incluyendo, de forma no objetual, el caminar. En la mayoría de nuestros proyectos del bloque *Conceptual Andalusia* se camina por el entorno natural en busca de los encuentros con las aves, y también en *Algunos esfuerzos*, pero en este último creemos singular la inclusión de las imágenes realizadas directamente desde el coche. Las imágenes del camino aportan la característica geometría del desplazamiento: el triángulo formado por la fuga de los márgenes de la senda en perspectiva (figura 5) e incluimos estas fotografías como otro de los débitos al movimiento conceptual, concretando nuestro interés en los artistas caminantes británicos.



Figuras 2 y 3. Juan del Junco. *Algunos esfuerzos...* (2022). Detalle de las piezas con imágenes de los desplazamientos.



Figuras 4 y 5. [Izq.] Hamish Fulton, *Northern France/Southern England* (1977) Fuente: (Tate, 2024); [Der.] Juan del Junco. *Algunos esfuerzos...* (2022). Detalle

En el caso de la otra especie de ave presente en el trabajo, la cigüeña blanca (*Ciconia ciconia*), se visitaron diferentes colonias durante el periodo de cría. También se establecieron itinerarios caminando, siguiendo las líneas eléctricas en cuyos postes construyen los nidos, pero a diferencia de las grullas —un ave altamente esquiva que alza el vuelo frente a la mínima presencia de un caminante— no era necesaria una actitud de caza o al encuentro y que podríamos considerar próxima al reportaje. Las cigüeñas presentan una mayor tolerancia al ser humano, con lo que el proceso de tomas de imágenes se estipuló de manera más pausada. Estas condiciones de trabajo ofrecían mejores posibilidades de encuadre y composición, para así aplicar modelos de serialidad y frontalidad, cercanos a las tipologías de Bernd y Hilla Becher.

Los nidos fotografiados, al estar contruidos sobre postes eléctricos nos remitían en su formalidad a las características fotografías de elementos industriales del matrimonio alemán. Esto nos sugirió realizar de nuevo un trenzado, imbricando modelos de fotografías archivísticas de los conceptuales y, a su vez, documentos probatorios de colonias de especies de aves. En ornitología, muchos de los documentos fotográficos tienen una función conservacionista, es decir, son al mismo tiempo, pruebas de datos fehacientes y preservan las muestras para un futuro nada halagüeño en cuanto a conservación. De igual manera, Los Becher, en su documentación de la industria minera deseaban subrayar “la creación artística y el archivo de un entorno construido en vías de desaparición, o al menos en cambio de uso” (De Chasse, 2009, p.131). Para ello “escogen una opción formal que rechaza todo elemento subjetivo, en favor de una neutralidad y una distancia pregonadas” (p. 132). A nadie se le escapa que estos principios de neutralidad y falta de subjetividad se aproximan a los postulados positivistas que rigen toda ciencia, recalcando aquí la idoneidad del arte conceptual para prácticas transdisciplinarias.

4. Texto e imagen para una ornitología emocional

Otro aspecto a destacar de *Algunos esfuerzos* son las incorporaciones textuales a la obra: un débito más al conceptualismo, donde “las palabras a menudo pasaban de la instrucción, la descripción y el registro a un estado más convencional, aunque también más ambivalente, como pie de foto” (Kotz, 2007, p.59). Nos interesa esta posición ya que, en nuestras obras, el uso combinado de texto y fotografía desplaza el aspecto autónomo de la ésta, alejándose de la unidiscipliniedad de la “fotografía pura”. Ésta era ya una estrategia de los conceptuales, como apunta Company:

El conceptualismo estaba más próximo en espíritu a las lecturas de Barthes de la imagen socialmente imbricada que a la imagen aislada. El uso de fotografías y textos de la vida cotidiana tendía a conectar la página con la cultura de masas, más que a rescatarla (Company, 2007, p.12)

En ese sentido, pensamos en qué haría un ornitólogo con un archivo propio de fotografías sobre dos especies de aves y el resultado es claro: publicarlas como resultados de investigación. Podríamos decir que la “cultura de masas” de la ciencia no es otra que sus medios de comunicación específicos. Debido a ello, en *Algunos esfuerzos* adoptamos, de nuevo, las maquetaciones de la revista *Ardeola*, el órgano de la Sociedad Española de Ornitología. Así, la obra principal del proyecto toma la forma de un libro expandido en la pared —en este caso una revista científica— formando una retícula (figura 6).

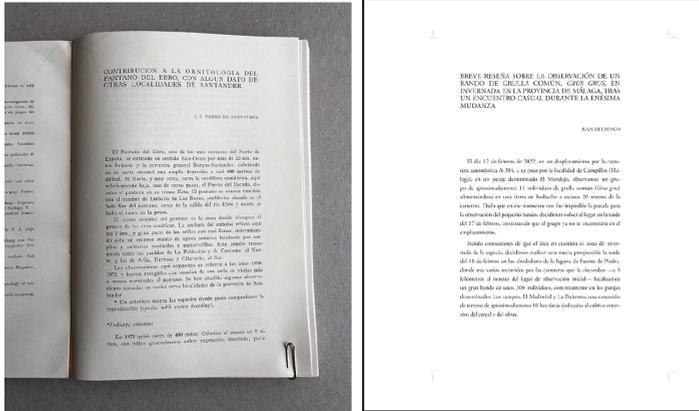


Figura 6. Juan del Junco. *Algunos esfuerzos...* (2022). Vista de la exposición en la galería F2, Madrid.

A nivel formal, estas citas literales nos acercarían a una suerte de apropiacionismo, pues las copias de las maquetaciones de *Ardeola* son literales (Figura7). Esta confiscación de modelos preexistentes adecúa la obra a ciertos procesos alegóricos propios del posmodernismo y lo acogemos desde una flexibilidad en significancia. El trabajo en sí mismo, se puede considerar como un trastocamiento del lenguaje positivista de la ciencia donde podemos insertar todo tipo de aspectos subjetivos. Desde una mudanza realizada por el cambio constante de domicilio hasta un sentimiento de preocupación por no vender obra en una conocida feria de arte.

Lo singular de la elección reside en que la revista, debido a motivos familiares, era recibida personalmente desde la infancia. La idea de un niño de apenas cinco años recibiendo una revista científica que a todas luces no podía entender, solo puede encasillarse dentro de aspectos básicos emocionales de lo estrictamente autobiográfico. Es ahí donde entra la noción de “ornitología emocional”. Este término, que ya lo hemos utilizado en otras ocasiones, es en sí mismo casi una paradoja, un imposible para los postulados positivistas de la ciencia donde no está permitida la emoción y que sólo mediante los cruces de las metodologías transdisciplinarias puede llevarse a cabo. Se da el caso de que en varias ocasiones hemos focalizado nuestra mirada en los nidos de cigüeña blanca, y esto se debe a que de niño y adolescente acompañé a mi padre en muchas de las campañas de anillamiento de cigüeñas, por lo que la especie se ha incluido en una “especie de la memoria”, las repeticiones de las imágenes de sus colonias nos remiten a un archivo de la memoria. Tal y como apunta Guasch (2005):

En la génesis de la obra de arte “en tanto que archivo” se halla efectivamente la necesidad de vencer al olvido, a la amnesia mediante la recreación de la memoria misma a través de un



Figuras 7 y 8. [Izq.] página de comienzo de artículo de la revista *Ardeola*, Vol. 20, publicado en 1974. [Der.] Juan del Junco, detalle de una de las piezas de *Algunos esfuerzos*.

interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos. 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, repositionable, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable (p. 158).

Y es ahí donde brota el subtexto que acompaña a la obra, expresamente en la noción de vista atrás y a una continua alusión a la memoria. Las especies elegidas son aves filopátricas, aves que vuelven bien a su territorio de nacimiento bien a sus lugares de invernada. En su etología presentan el gen de volver al origen, igual que lleva realizando mi trabajo en la última década, y, por lo tanto, mi propia etología como artista.

CONCLUSIONES

Hemos establecido que la “fotografía pura”, afianzada en su condición del medio por el medio, se puede considerar excesivamente unidisciplinaria, por lo que, para abrir el campo, nos acogemos a la figura del artista que utiliza la fotografía. Esta estrategia de creación fotográfica nos permite, en nuestro caso, la imbricación de dos disciplinas exógenas: la práctica artística y la ornitología de campo. Dado que el uso de lo fotográfico por parte de los conceptuales se articuló, entre otros aspectos, mediante la importación de lenguajes y métodos impersonales, seudocientíficos o técnico-administrativos, son sus paradigmas de trabajo los que nos permiten imbricar de manera transdisciplinaria los dos campos de estudio. Y lo hacemos mediante dos conceptos procesuales compartidos: la adopción de las metodologías de la ornitología, concretamente los itinerarios a pie, y la inserción del texto aparejado a la imagen fotográfica.

Todo ello da como resultado un agenciamiento de revistas científicas presentadas en un despliegue expandido. Acogiendo en su seno una mirada atrás y un archivo de la memoria que, por ende, solo pueden ser subjetivos. Paradójicamente, estos supuestos enunciados científicos se adentran en la esfera de lo emocional, por lo que esta posición

antipositivista nos permite —mediante el concepto de filopatría— observar la etología de la grulla común y la cigüeña blanca, pero que, más allá, en realidad, lo que se está intentando comprender es la propia etología del artista.

FUENTES REFERENCIALES

- Buchloh, B. (2004). *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Campany, D. (2006). *Arte y fotografía*. Londres: Phaydon Press.
- Campany, D. (2007). Historia del arte conceptual o Un hogar para “Homes for America”. *Papel Alpha*, 7, pp. 3-23.
- De Chassey, E. (2009). *Planitudes. Historia de la fotografía plana*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Del Junco, J. (2017). *Doce consideraciones breves sobre INVIERNO, MAR Y FANGO o sobre asuntos que me fascinan o me atañen*. F2 Galería. Recuperado 5 de mayo de 2024 de <https://www.f2galeria.com/exposicion/juan-del-junco-invierno-mar-y-fango/>
- Douglas Huebler, Boston –New York Exchange, MoMA. Recuperado 5 de mayo de 2024 de https://www.moma.org/collection/works/137399?artist_id=2749&page=1&sov_referrer=artist
- Fernández Cid, M. (2008). Juan del junco: Blow up. En Del Junco, J. *El naturalista y lo habitado: trazas huellas y el artificio del artista*. Sevilla: Cajasol obra social. pp. 13-17.
- Foucault, M. (2005). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- Guasch, A. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. En *Materia*, nº 5. pp. 157-183.
- Hamish Fulton, Northern France/Southern England, Tate. Recuperado 6 de mayo de 2024 de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/fulton-northern-france-southern-england-p07350>
- Kotz, L. (2007). Texto e imagen: relectura del arte conceptual. En *Papel Alpha*, nº 7. pp. 57-89.
- López Iborra, G. M. (2021). *El alzacola rojizo en España, población reproductora en 2020 y método de censo*. Madrid: SEO/BirdLife.
- Luengo-González, E. (2012). Mapa conceptual y vocabulario básico en torno a la interdisciplina y la complejidad. En *Interdisciplina y transdisciplina: aportes desde la investigación y la intervención social universitaria*. *Complexus*, 2, pp. 2-31.
- Marzona, D. (2005). *Arte conceptual*. Colonia y Madrid: Taschen.
- Pombo, O. (2013). Epistemología de la interdisciplinariedad. La construcción de un nuevo modelo de comprensión. *Interdisciplina I*, 1, pp. 21-50.

- Román, J. A. (2019). *La grulla común en España, población invernante en 2018-2019 y método de censo*. Madrid: SEO/BirdLife.
- Souter, L. (2015). *¿Por qué fotografía artística? Salamanca*: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Wall, J. (2003). Señales de indiferencia. Aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual. En *Ensayos y entrevistas*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca. pp. 275-312.